TOME VII. N° 2. 1er MAI 1953.

# LES LETTRES ROMANES

## SOMMAIRE

*ARTICLES.*



*LES LIVRES.*



(*Voir suite au verso*)

---

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

# Le rôle de saint Bernard dans la Divine Comédie [1]

On dit assez communément que Dante fait le voyage d'outre-tombe, pour son salut et pour le salut du monde qui allait mal, — ce qui au surplus ne le change pas beaucoup, — sous la conduite de deux guides : Virgile et Béatrice. Cette formule banale me paraît inexacte ; et il n'y a rien de paradoxal à prétendre que les guides sont trois et que le rôle du dernier, qui est saint Bernard de Clairvaux, n'est pas moins important que celui de ses prédécesseurs : la longueur n'est qu'un criterium grossier auquel il n'y a pas lieu de s'arrêter, et qui conduirait d'ailleurs à donner la première place à Virgile, alors qu'elle revient de toute évidence à Béatrice.

C'est la Florentine qui met en mouvement toute l'action de la *Comédie*, à la prière de la Mère de Dieu, transmise par cette aimable sainte Lucie, toujours prête à aider Dante, même à la force de ses poignets [2]. C'est elle qui choisit ses collaborateurs : Virgile pour l'enfer et le purgatoire, saint Bernard pour l'Empyrée, en se réservant à elle-même le paradis terrestre et les sphères.

Le parallélisme est frappant.

> « Va donc, dit-elle à Virgile, et par ta parole éloquente et par tout ce qu'il faut pour sauver mon ami, aide-le en sorte que j'en sois consolée.

1. N.D.L.R. — On s'apprête, la Bourgogne particulièrement, à célébrer avec éclat le VIII[e] centenaire de la mort de saint Bernard (20 août 1153). Nous sommes heureux de pouvoir nous associer à cet hommage en publiant ces pages de M. Masseron. Elles résument et, en partie, reproduisent textuellement le premier chapitre d'un livre, *Dante et saint Bernard*, que notre éminent collaborateur va publier très prochainement aux éditions Albin Michel, de Paris.

2. *Enfer*, II, 94-108 ; *Purgatoire*, IX, 49-63.

Je suis Béatrice, moi qui t'envoie, je viens d'un lieu où je désire retourner ; l'amour m'a fait le quitter, lui qui m'inspire ces paroles [1]. »

Et saint Bernard, pour expliquer sa présence et consoler, avec une imperceptible pointe d'ironie, le pauvre Dante bouleversé :

« C'est Béatrice qui m'a envoyé de ma place pour conduire ton désir à son terme ;

et si tu regardes au troisième rang à partir du haut, tu la reverras sur le trône que ses mérites lui ont gagné. »

Il répète, quelques vers plus loin :

« Afin que tu conduises parfaitement à son terme le voyage où je suis envoyé t'aider, par une prière et par un saint amour, vole des yeux à travers ce jardin [2] ... »

On remarquera que les idées sont rigoureusement les mêmes et exprimées, ou à peu près, par les mêmes mots : envoyer,... aider,... amour.

Il y a plus, et peut-être plus curieux : Virgile et Béatrice disparaissent de la scène avec une discrétion identique, le poète latin à l'apparition de la Florentine, la Florentine à l'apparition de l'abbé de Clairvaux. Ni dans un cas, ni dans l'autre, Dante ne s'aperçoit de la substitution.

« Aussitôt que m'eut frappé dans mes regards la haute vertu [de Béatrice], qui déjà m'avait blessé avant que je ne fusse sorti de l'enfance, [3]

je me tournai à gauche, avec la confiance qui fait le petit enfant courir à sa mère, quand il a peur ou qu'il est affligé,

pour dire à Virgile : « Pas une goutte de mon sang ne m'est restée qui ne tremble : je reconnais les traits de mon ancienne flamme ! »

Mais Virgile nous avait abandonnés [4] ... »

C'est en vain que Dante s'est tourné, pour chercher Vir-

1. *Enfer*, II, 67-72.
2. *Paradis*, XXXI, 65-69, 94-97.
3. Cf. *Vita nuova*, II.
4. *Purgatoire*, XXX, 40-49.

gile, au sommet du paradis terrestre, c'est en vain qu'il se tournera, dans l'Empyrée, pour chercher Béatrice :

> « Avec un désir rallumé, je me tournais pour interroger ma dame sur des points dont mon esprit était préoccupé.
>
> J'entendais m'adresser à une personne, et une autre me répondit ; je coyais voir Béatrice et je vis un vieillard vêtu comme ces esprits glorieux [1] ... »

Les deux scènes sont d'une parfaite symétrie. Jamais deux guides ne sont en jeu en même temps. Et de même que c'est saint Bernard qui a pris la parole à la place de Béatrice, de même c'est Béatrice qui a recueilli le cri passionné de Dante à Virgile : « Pas une goutte de mon sang... » etc., et c'est elle qui a répliqué. A tous ces points de vue, l'analogie est complète entre les rôles des trois guides. Longueur mise à part, voici la seule différence : le concours apporté par Virgile au pèlerin d'outre-tombe est d'ordre matériel tout autant que d'ordre spirituel, et il ne dédaigne même pas de faire l'alpiniste [2] ! Le concours de Béatrice est bien plus spirituel que matériel. Celui de saint Bernard est exclusivement spirituel. Mais ceci s'explique très simplement par les circonstances mêmes du voyage et par le caractère de ses différentes étapes ; et il n'y a pas lieu d'y insister ici.

Si, du plan littéral, nous passons au plan allégorique, il suffira de rappeler que, dans la célèbre finale du traité de la *Monarchie*, Dante établit que « l'homme a besoin d'une double direction suivant sa double fin ; c'est-à-dire du Souverain Pontife qui, selon les vérités révélées, conduirait le genre humain à la vie éternelle, et de l'Empereur qui, selon les enseignements philosophiques, le dirigerait vers la félicité temporelle [3] ... »

La raison est incapable de conduire l'homme à la béatitude de la vie éternelle ; il y faut encore des « enseignements spirituels qui la dépassent » ; et ces enseignements sont l'objet de la foi ; ils ont été apportés au monde par la révélation, et Dieu a chargé une autorité de les recevoir, de les conserver

1. *Paradis*, XXXI, 55-60.
2. Cf., par exemple, *Enfer*, XXIV, 22-30.
3. *Monarchia*, III, 16.

dans toute leur pureté et de les transmettre aux hommes : l'Église, représentée par Béatrice, qui symbolise la vérité révélée elle-même, et encore la théologie qui en est la fidèle interprète.

Mais Béatrice ne sera pas le seul guide au paradis céleste ; elle partagera son rôle avec saint Bernard, et elle lui restera même subordonnée ; elle ne fera que préparer la voie à l'abbé de Clairvaux, à qui il sera donné de conduire Dante et l'humanité jusqu'au terme suprême : « La béatitude de la vie éternelle consiste à jouir de la vue de Dieu. »

L'un des meilleurs dantologues italiens, qui a ici, sur la plupart de ses collègues en dantologie, la supériorité d'être un théologien de profession, le R. P. Giovanni Busnelli, S. J., explique d'une manière très simple et très claire l'idée qui a dirigé le poète : « Béatrice, symbole de la vérité révélée, avait soutenu et fait monter Dante à travers tous les degrés inférieurs de la contemplation de la vérité elle-même, qui procède de Dieu et qui nous a été révélée, mais qui ne nous est cependant connue que sous le voile créé, *per speculum et in aenigmate* [1]. Le moment désormais venu de la vision même de Dieu, elle disparaît pour ne pas manquer à sa signification symbolique, parce qu'en présence de l'essence divine cesse la vérité révélée en énigme, et tous les voiles tombent sous lesquels elle est présentée dans les mystères de la foi. Quand il va falloir désormais atteindre à la source même de la vérité révélée, la vérité substantielle de Dieu, que l'on connaît, non plus par ce que l'on entend comme la foi, mais par la pure contemplation, voici Bernard, symbole de la plus sublime ascension contemplative, voici « la vivante charité de celui qui, en ce monde, goûta cette paix par la contemplation » [2].

Béatrice, la vérité révélée, a conduit Dante à voir « dans un miroir et en énigme », car les mystères de la foi sont pleins d'obscurité pour nous ; la connaissance n'est que partielle. L'intervention de saint Bernard va lui permettre,

1. Saint Paul, *I Corinthiens*, XIII, 12.

2. *Il concetto e l'ordine del « Paradiso » dantesco*, I, p. 244, Città di Castello, 1911.

— non pas directement il est vrai, puisqu'il y faudra encore la plus auguste et la plus puissante des intermédiaires, — de voir face à face et sans voiles, de connaître en toute plénitude par la contemplation : et la contemplation ne peut prendre sa source que dans la charité.

Voici alors que s'ordonne clairement la hiérarchie des trois guides de Dante, Virgile, Béatrice et saint Bernard, dans cette ascension sublime de la servitude et des ténèbres du péché jusqu'à la liberté de la vie vertueuse et jusqu'à la Divine Lumière, ascension qui est le « sujet pris selon sa signification allégorique » de la *Divine Comédie* : les enseignements philosophiques, les enseignements spirituels de la foi, les enseignements spirituels de la charité ; la raison, la vérité révélée, la contemplation.

L'analogie entre les rôles joués par les trois guides est donc complète, et c'est dans un même esprit d'allégresse que Virgile, Béatrice et saint Bernard se sont mis au service de Dante pour le reconduire « chez lui » — *a ca'* [1] — par cet « autre chemin », qui passe par l'enfer, par le purgatoire et par le paradis ; c'est aussi dans le même esprit qu'ils se sont mis tous les trois au service de l'humanité dévoyée, que Dante symbolise dans la *Divine Comédie*, pour « arracher ceux qui vivent dans cette vie à l'état de misère et les conduire à l'état de bonheur » [2].

Les raisons étaient puissantes, et elles ont été bien souvent étudiées, qui avaient déterminé Dante à s'assurer le concours de ses deux premiers guides. Mais les raisons de son troisième choix sont peut-être moins connues.

Que les œuvres de saint Bernard, dont les manuscrits s'amoncelaient dans toutes les bibliothèques, aient été beaucoup plus familières au poète qu'on ne l'imagine ordinairement, c'est ce qu'il me semble pouvoir établir par deux passages de la *Comédie*, et sans avoir recours à des hypothèses trop aventureuses. Il convient d'y ajouter la citation expresse du *De Consideratione*, dans la fameuse lettre à Can Grande della Scala [3], que je tiens, jusqu'à preuve nouvelle, pour

1. *Enfer*, XV, 54.
2. *Lettre à Can Grande della Scala*, 16.
3. *Ibid.*, 28.

authentique, en dépit des attaques un peu archaïques, et plus spirituelles que convaincantes, de Francesco D'Ovidio [1].

A peine saint Bernard a-t-il prononcé son nom que Dante, pour nous dépeindre l'état où le jette une pareille révélation, emploie cette comparaison :

> « Tel est celui qui vient peut-être de Croatie, pour voir notre Véronique [2], et ne peut assouvir sa faim de longue durée,
>
> mais qui dit en soi-même aussi longtemps qu'on la montre : « O mon Seigneur, Jésus-Christ, Dieu véritable, ainsi fut donc faite votre apparence ? »
>
> tel j'étais en regardant [3] ... »

Or le texte de la *Comédie* présente ici, pour la plus grande allégresse des dantologues, une variante importante. Faut-il lire :

> *Che per l'antica* fame *non sen sazia* [4],

ou

> *Che per l'antica* fama *non si sazia* [5] ?

Au premier cas, on doit entendre que le pèlerin ne peut assouvir la faim de longue durée, le désir invétéré, qui le torturait de contempler cette face divine ; au second cas, le sens est que le pèlerin ne se lasse pas de regarder le suaire à cause de son antique réputation, de son renom très ancien ; et l'un des meilleurs commentateurs modernes de la *Comédie*, T. Casini, fait remarquer que l'adjectif *antica* vise « non pas l'époque où commença la dévotion pour la Véronique, mais le désir du pèlerin » [6].

L'idée est en réalité la même, quelle que soit la version

1. *Rivista d'Italia*, 1899, fasc. 9.
2. La célèbre relique, conservée à Saint-Pierre de Rome, du voile de sainte Véronique.
3. *Paradis*, XXXI, 103-109.
4. Edition de la *Società dantesca italiana*, Florence, 1921.
5. Quatrième édition d'E. Moore, revue par P. Toynbee, Oxford, 1924.
6. Cinquième édition, Florence, 1919 ; la sixième, 1921, revue par S. A. Barbi, adopte *fame*.

que l'on adopte. Un autre commentateur, plus récent encore, A. Momigliano, donne cette excellente glose : « Cet obscur pèlerin est une des humbles figures du poème que l'on ne saurait oublier : il y a dans ces deux tercets toute sa vie passée — ce long désir, — et le bonheur présent qui l'achève et qui la couronne. Voir la Véronique a été le soupir de toute sa vie (*l'antica fame*) ; et il a fait pour cela un si long chemin pour la voir (*forse di Croazia*) ; et maintenant qu'il se trouve devant elle, avec quelle stupeur ingénue et pleine de confiance il lui parle en la regardant ! [1] »

Dante, apprenant qu'il a devant les yeux l'abbé de Clairvaux, est semblable à ce pèlerin ; il ne peut se rassasier ; il ne détache pas ses regards ; et il faudra que saint Bernard lui insinue doucement que la méthode est mauvaise ou, à tout le moins, insuffisante [2].

Le poète avait donc eu toute sa vie, en tout cas depuis très longtemps, le désir, la faim, de voir saint Bernard, qui jouissait près de lui d'un antique renom. Peut-être, — il nous est au moins permis de le soupçonner, — ne connaissait-il pas bien rigoureusement sa vie. Mais il avait entendu parler de cette grande et noble figure qui avait jeté un éclat incomparable sur la chrétienté du XIIe siècle, comme saint François d'Assise sur la chrétienté du XIIIe. Il avait médité ses œuvres. Il en avait retenu les leçons, douces et suaves en général, austères parfois, voire satiriques. Et, par la brève comparaison du pèlerin, il prend, devant la soudaine révélation de saint Bernard, une attitude analogue à celle qu'il avait prise devant Virgile à la lisière de la « forêt obscure » : « Une longue étude et un grand amour m'ont fait rechercher ton œuvre. Tu es mon maître et mon autorité [3]... »

Il va d'ailleurs nous le dire en termes formels. Saint Bernard lui conseille de regarder le visage de la Vierge, « le visage qui ressemble le plus au Christ, et dont la clarté seule peut le disposer à voir le Christ. » Il obéit :

> « Et cet amour qui descendit le premier vers elle, devant elle déploya ses ailes en chantant : « *Ave Maria, gratia plena.* »

1. Florence, 1948.
2. *Paradis*, XXXI, 112-114.
3. *Enfer*, I, 83-85.

Dante interroge :

« O père saint, qui pour moi acceptes d'être ici-bas, abandonnant le doux lieu où ton sort éternel est de siéger,

quel est cet ange qui, dans une telle allégresse, regarde dans les yeux de notre Reine, avec tant d'amour qu'il semble être de feu ? »

Il continue :

« Ainsi j'eus encore recours à la doctrine de celui qui recevait sa beauté de Marie, comme du soleil l'étoile du matin [1]. »

Saint Bernard lui répond que c'est l'archange Gabriel.

Parbleu !... s'il est permis, en commentant la *Divine Comédie*, d'employer une expression aussi vulgaire. Nous ne pouvions guère en douter ; et quel besoin Dante avait-il de poser une question d'une inutilité aussi évidente, lui qui déjà à trois reprises [2] nous avait rappelé le rôle joué par Gabriel dans le mystère de l'Incarnation ?

Mais la question n'aurait-elle pas été uniquement posée pour provoquer la réponse et le commentaire qui la prépare ? Or, il y dans ce commentaire un mot bien curieux : « Ainsi j'eus *encore* recours à la doctrine... »

*Encore, ancora* ? Quand donc Dante, dans la *Comédie*, a-t-il eu précédemment recours à la doctrine de saint Bernard ? Il ne l'avait auparavant interrogé qu'une seule fois, et c'était pour lui demander ce que Béatrice était devenue [3], en quoi la doctrine ne paraît pas particulièrement engagée.

Et il vient alors à l'esprit cette hypothèse que ce n'est pas Dante, acteur de la *Comédie*, mais Dante, auteur du poème, qui avait déjà mis à contribution la doctrine de l'abbé de Clairvaux et demandé des leçons à ses œuvres. De ces leçons il avait tiré un si grand profit que cela l'avait conduit à choisir Bernard pour son guide suprême, encore que le Saint fût... un Français.

Cette considération, qui a peut-être été un peu négligée, m'a toujours jeté, sans doute à tort, dans un abîme de per-

1. *Paradis*, XXXII, 85-108.
2. *Purgatoire*, X, 34-45 ; *Paradis*, IX, 137-138 ; XXIII, 94-110.
3. *Paradis*, XXXI, 34.

plexités. Comment Dante a-t-il pu faire une élection d'une telle portée, lui qui n'avait pour les Français aucune tendresse d'âme et qui ne manquait pas une occasion de leur dire, à eux et à leurs princes, des choses fort désagréables? Comment, après avoir passé saint Louis sous silence ou après l'avoir enveloppé, ce qui serait pire, dans une formule dédaigneuse, — « les Louis et les Philippe qui à présent gouvernent la France » [1], — a-t-il fait à la *gente vana* [2] un honneur d'une telle envergure?

Ici encore je risquerai une hypothèse. Est-ce que Dante avait des idées très nettes sur la nationalité de saint Bernard? Il est établi que ses données sur l'histoire de France étaient rudimentaires, et qu'il a aligné, sur ce thème, dans le chant XX du *Purgatoire*, quelques bévues impressionnantes : ce qui, au surplus, pour un poète, n'a aucune espèce d'importance, absolument aucune.

Remarquons que, parmi tous les saints illustres dont il est question, à un titre quelconque, dans le *Paradis*, saint Bernard est le seul qui nous soit présenté sans le moindre renseignement biographique : il est « le fidèle de la Reine du ciel » [3], il est un « contemplatif » [4], mais sur les circonstances de sa vie terrestre le poète nous laisse tout ignorer : pas un mot ! Sur saint Dominique, par exemple, encore qu'il fût un Espagnol, nous trouvons, dans la *Comédie*, une documentation très précise et très exacte [5]. Sur saint Bernard, qui occupe pendant trois chants la scène du poème et dont le rôle, nous venons de le voir, est capital, rien, rigoureusement rien !

Les motifs de ce silence, tout de même un peu étonnant — qu'on se rappelle encore Virgile à l'orée de la « forêt obscure » [6], — sont-ils d'ordre artistique, ou sont-ils dus à une ignorance, plus ou moins voulue? Il faut nous résigner à toujours l'ignorer. Mais ce silence n'en reste pas moins curieux, bien que l'on puisse épiloguer à l'infini sur ses causes.

1. *Purgatoire*, XX, 50-51.
2. *Enfer*, XXIX, 121-123.
3. *Paradis*, XXXI, 100-102.
4. *Paradis*, XXXI, 109-111 ; XXXII, 1.
5. D'après la *Vita* de Thierry d'Apolda ; *Paradis*, XII, 46-105.
6. *Enfer*, I, 67-75.

Dante lisait dans ses manuscrits : *Opera Sancti Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis,* ou *Clarae-Vallis,* ou *de Clara-Valle.* Il le lisait en latin. Comment traduisait-il, et en quelle langue? Et où situait-il cette *Clara-Valles*? Ici encore notre ignorance est complète.

Il vient alors à l'esprit une très ingénieuse discussion de dantologues. Transportons-nous dans la sixième « bolge » du huitième cercle infernal, au « collège des tristes hypocrites »[1]. Dante et Virgile y rencontrent des damnés qui

> « portaient des chapes aux capuchons baissés devant les yeux, et faites sur la coupe qui pour les moines se fait à ... »
> *Che per li monaci in ... fassi*[2].

Que faut-il lire? Le désarroi est complet : *Cologna, Colonia, Clugni, Crugni, Colognin, Cologni, Colognia, Cligni, Coligni,...* et cette liste, empruntée à l'*Enciclopedia dantesca* de G. A. Scartazzini[3], est peut-être incomplète, car elle se termine par un « etc. ».

Il faut reconnaître que tous les vieux commentateurs ont entendu qu'il s'agissait de Cologne, — « en basse Allemagne, sur le Rhin », précise Benvenuto d'Imola, — exception faite pour ceux qui ne se sont pas prononcés, mais parmi lesquels il y a cependant les deux fils du poète, Iacopo di Dante et Pietro di Dante.

Le malheur est qu'aucun de ces vieux commentateurs ne nous fournit la moindre indication précise sur cette abbaye de Cologne, dont la coupe des chapes aurait servi de modèle à la coupe des chapes infernales. Ils se sont contentés de délayer les vers de Dante. Et comme il est certain que le poète n'est jamais allé à Cologne, et qu'il a été impossible de découvrir quelle avait bien pu être sa source, la version *Clugni*, proposée par Witte[4], a rencontré un grand succès. La *Società dantesca italiana* lui a donné une consécration semi-officielle[5]. Elle a été défendue avec d'excellents argu-

1. *Enfer*, XXIII, 91-92.
2. *Enfer*, XXIII, 61-63.
3. Vol. I, Milan, 1896, p. 398 et suiv.
4. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da* Carlo Witte, Berlin, 1862.
5. *Le Opere di Dante, testo critico*, Florence, 1921.

ments par Felice Delfino, qui relève que « sans aucun doute Dante a principalement eu en vue l'hypocrisie des hommes d'Église, contre laquelle s'étaient élevées tant de voix éminentes et, avec plus d'ardeur et plus d'indignation qu'aucune autre, celle de saint Bernard »[1].

L'auteur de cette remarquable étude cite deux textes de l'abbé de Clairvaux, l'un emprunté à la *Lettre* « à son cousin Robert, qui de l'Ordre de Cîteaux avait passé à celui de Cluny », l'autre à l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*[2].

S'il a pu s'établir une confusion, soit dans l'esprit de Dante, soit dans l'esprit de ses contemporains immédiats, entre Cluny et Cologne, combien, à plus forte raison, ne pourrait-il pas s'être passé quelque chose d'analogue à propos de Clairvaux, qui était infiniment moins illustre que Cluny? Il est donc permis, semble-t-il, de se poser les questions suivantes : Dante n'a-t-il pas pu se tromper sur la véritable nationalité de saint Bernard? Ou bien savait-il qu'il était Français, et a-t-il passé outre, en dépit de son mépris, qu'il se faisait un plaisir d'étaler au grand jour, pour la *gente vana*[3]?

Mais ce qui est certain, c'est que l'influence de saint Bernard sur Dante a été considérable, comme cela résulte d'une comparaison minutieuse des œuvres de l'abbé de Clairvaux et de la *Divine Comédie.* Il ne saurait évidemment être question d'aborder ici, même sommairement, une pareille étude, qui exigerait au moins un numéro complet des *Lettres romanes.* J'indiquerai seulement, en terminant, quelles sont, parmi les œuvres du Saint, celles où le poète *me paraît surtout* — je souligne, car le caractère hypothétique d'une pareille liste est évident! — avoir puisé son inspiration :

I. — Toutes les œuvres mariales, et en particulier le *De Laudibus Virginis Matris*, le sermon *In Nativitate B. V. Ma-*

1. Cf. *Bollettino della Società dantesca italiana, nuova serie*, XII, 1905, p. 23 et suiv.

2. Migne, *Patrologie latine*, CLXXXII, col. 67 et suiv., 395 et suiv.

3. M. le chanoine P. Groult, après lecture de mon manuscrit, a bien voulu me dire qu'à son avis l'une des hypothèses les plus vraisemblables serait que Dante savait que saint Bernard était Français, et que c'est précisément pour cette raison qu'il se serait abstenu de fournir à ses lecteurs le moindre renseignement biographique sur l'abbé de Clairvaux. Ce me paraît très possible.

*riae*, connu sous le nom de sermon *de l'aqueduc*, et le premier sermon *In festo Annuntiationis B. M. V.*

II. — Toutes les œuvres mystiques, et en particulier le *De diligendo Deo.*

III. — Le *De Consideratione.*

IV. — Le *De gradibus humilitatis et superbiae.*

V. — Le sermon XLII *De Diversis*, qui est un sermon eschatologique.

VI. — L'*Apologia ad Guillelmum Theodorici abbatem*, le *De moribus et officio Espicoporum*, et toutes les lettres où saint Bernard attaque le luxe, la soif de l'or et l'ambition des moines et des clercs.

Dans sa lutte contre la « louve », symbole de la cupidité, dont les ravages, parmi les gens d'Église en particulier, étaient à ses yeux la principale cause de l'égarement du monde, quel exemple et quel concours Dante ne trouvait-il pas chez le Saint !

Et la violence du Cistercien n'était guère inférieure à celle du poète !

*Porspoder,*
*in finibus terrarum.*

Alexandre MASSERON.

# « Charles le Chauve »

## Étude sur le déclin de l'épopée française

Il peut sembler inopportun de reprendre l'examen d'une chanson, dont le sort a été réglé depuis longtemps. Son titre alléchant dissimule en effet une médiocre rhapsodie, dont on a dit tout le mal qu'elle mérite. P. Paris, en l'analysant, en a fait ressortir les défauts les plus apparents [1] et Léon Gautier, lui emboîtant le pas, l'a englobée dans le jugement dédaigneux qu'il applique sans réserve aux dernières manifestations de la poésie épique [2]. Après eux, divers critiques allemands ont cru devoir y regarder de plus près ; ils en ont recherché les sources, étudié la langue et la versification [3]. Mais, quelles que soient la valeur de ces travaux et l'indignité du sujet, il nous est apparu, à les relire, que tout n'avait pas été dit et que *Charles le Chauve*, comme beaucoup de romans du même temps, et sans doute de la même veine, ne devait pas être condamné sans appel.

Tout en se défendant d'en exagérer les mérites, Gaston Paris a très justement caractérisé ces chansons du XIVe siècle qui, destinées à satisfaire non plus la clientèle des châteaux et des cours, mais le fruste public des rues, se diluent, sous un déguisement historique, en de fastidieuses et interminables

1. P. Paris, *Charles le Chauve*, dans *Hist. litt. de la France*, t. XXVI, 1873, p. 94-125.

2. Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, 2e éd., t. II, 1878-1882, p. 430-435.

3. O. Rubke, *Studien über die Chanson de Charles le Chauve* ; diss. Greifswald, 1912. — M. Deutschkron, *Die Technik des Tiradenbaues in der Chanson de Ch. le Ch.*, dans *Roman. Museum*, t. XVI, Greifswald, 1910. — Hugo Blohm, *Grammatische und metrische Studien über die chanson de geste Ch. le Ch.* ; diss. Greifswald, 1912.

compilations [1]. On ne saurait mieux dire et c'est bien l'impression qui se dégage de tout un groupe de poèmes plus ou moins apparentés, qui, procédant d'une même inspiration, exploitant souvent les mêmes thèmes, échangeant leurs idées et leurs personnages, nous semblent issus du même milieu et répondre à des intentions communes. C'est pour avoir observé ces coïncidences nullement fortuites que les critiques ont rapproché l'une de l'autre les chansons de *Charles le Chauve*, *Florent et Octavien*, *Florence de Rome*, *Cipéris de Vignevaux*, *Theseus de Cologne*, dont les héros sont tous, comme on l'a souvent noté, de pseudo-Mérovingiens [2]. Si tous ces poèmes encore inédits, à l'exclusion d'un seul [3], avaient fait l'objet de monographies détaillées, il serait possible aujourd'hui d'embrasser le cycle dans son ensemble et de lui assigner sa place exacte dans l'histoire littéraire. L'intérêt n'est pas en effet de savoir si ces œuvres tant décriées sont les témoins d'une indiscutable décadence et, comme l'écrit Ph.-A. Becker, « une honte pour l'histoire et pour la poésie » [4]. Nous sommes en présence de documents qui ont été lus, recopiés, remaniés, parfois même imprimés, dont la composition répondait sans doute à un besoin, qui ne sont pas isolés, mais forment, si on les rassemble, un genre particulier qui n'a de l'épopée que l'apparence et, du roman d'aventures que l'invraisemblance et la variété [5]. Ce

1. G. Paris, *La poésie au moyen âge*, 4e éd., t. II, 1913, p. 191. L'auteur constate en outre (*ibid.*, p. 190) que l'épopée nationale est morte au XIVe siècle et qu'elle tente vainement de renaître dans ces compositions bâtardes qui n'ont de chansons de geste que la forme extérieure.

2. La substitution de héros mérovingiens aux personnages de l'épopée classique n'est pas un phénomène isolé, mais un fait constant dont nous rechercherons la cause. Il ne saurait s'agir du retour à une tradition ancienne purement illusoire.

3. Le remaniement de *Florence de Rome*, du XIVe siècle (BN. fr. 24384) a été publié par A. Wallenskoeld, *Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du XIIIe s.*, t. I, 1909, p. 131-292.

4. Ph.-A. Becker, *Grundriss der altfranz. Literatur*, I Teil, Heidelberg, 1907, p. 123.

5. Ce qui frappe notamment dans *Charles le Chauve*, c'est la multiplicité des épisodes et leur enchevêtrement. L'action se déroule pendant une vingtaine d'années et dans les lieux les plus divers.

qui nous importe, c'est de comprendre leur raison d'être, de connaître le processus de leur création, les matériaux dont ils sont faits, le public qui les appréciait. Les problèmes soulevés par ces prétendues chansons de geste sont innombrables et d'une solution d'autant plus malaisée qu'elles ne nous sont parvenues que par des copies tardives, que nous ignorons leur date, que nous ne sommes même pas sûrs d'en posséder la version originale.

De toutes ces chansons, *Charles le Chauve* est la plus singulière et la moins cohérente, ce qui lui valut aussi d'être la plus sévèrement jugée. Parce que s'y trouvent réunis et démesurément grossis les traits caractéristiques de ses pareilles, confusions, contradictions, anachronismes, elle est capable de fournir un bon terrain d'observation. On n'en connaît qu'une seule copie, le manuscrit 24372, du fonds français de la Bibliothèque Nationale, un volume de 87 feuillets de parchemin dont les deux derniers sont mutilés et dont au moins le dernier cahier a disparu [1]. L'écriture, assez régulière, mais effacée par endroits, ne saurait être antérieure aux dernières années du XIVe siècle. Le texte, disposé sur deux colonnes, avec initiales rouges grossièrement dessinées, pour marquer le début des laisses, est médiocrement correct, par la faute d'un copiste inattentif qui écrivait sous la dictée. Comme tous les poèmes du même groupe, *Charles le Chauve* est formé de laisses homophones d'alexandrins. L'examen des rimes révèle quelques faits picards, trop peu nombreux cependant pour déterminer avec certitude la patrie de l'auteur. Quant au copiste, il était certainement originaire de la partie septentrionale du domaine picard [2].

1. Ce manuscrit fut acquis par la Bibliothèque royale, en 1787, à la vente des collections du duc de La Vallière (nº 2724 du catalogue). Il a été décrit par O. Rubke, *art. cit.*

2. Blohm, qui fonde son étude sur l'analyse des rimes, établit que l'auteur écrivait dans le dialecte picard-francien en usage au XIVe siècle dans la région parisienne. La proportion des traits dialectaux paraît sensiblement accrue par le copiste (p. 59). Certains faits, comme la diphtongaison de l'*e* ouvert entravé, *iestes*, *ensiellé*, *refierés*, etc., postulent l'Artois ou le Hainaut. On trouve également à la rime *infier* dans une laisse en *-ier*.

Le titre sous lequel on désigne communément notre chanson n'est pas fourni par le texte. Il figure seulement au dos de la reliure moderne et rien n'assure que le poète ait entendu composer une geste de Charles le Chauve [1]. Ce personnage, sans le moindre rapport avec le fils de Louis le Pieux, est complètement étranger à la production épique carolingienne. Il s'agit d'un roi païen sans doute imaginaire, Melsiant de Hongrie [2], qui reçut au baptême le nom de Charles le Chauve et, par la volonté divine, fut couronné roi de France à la mort de Clotaire. Ce Mérovingien de fantaisie ne joue d'ailleurs qu'un rôle sans éclat et disparaît bientôt de la scène pour céder la place à ses descendants. De sa femme, Marguerite de Berri, il a eu deux enfants, Philippe et Charlot. Un prétendant au trône, Guillaume de Montfort, s'allie au traître Gombaut de Lausanne, pour satisfaire à la fois sa vengeance et son ambition. Accusé faussement d'avoir voulu empoisonner son père, le prince héritier, Philippe, est chassé de de France. Il règnera plus tard sur la Hongrie, après avoir épousé Doraine, fille d'Hilaire, roi et seigneur de Montluisant. Si développées que soient ses aventures, il n'est malgré tout qu'un maillon de la chaîne qui doit aboutir à Dagobert. Doraine, en effet, donne à Philippe un fils, Dieudonné, exposé dès sa naissance à de nombreuses vicissitudes qui forment le noyau central du récit.

Victime, comme son père, de sinistres machinations, il n'échappe à la mort que par la complaisance du valet chargé de le tuer. Abandonné dans une forêt, il est recueilli par un seigneur hongrois, Guillaume d'Esturgon, dont il épousera la fille, Supplante ; c'est de leur union que naîtra Dagobert. Luttant contre les traîtres acharnés à sa perte et contre les

1. La remarque a été faite par P. Paris qui, compte tenu de l'importance donnée par le poète à ses aventures, considère Dieudonné comme le héros principal. C'est également l'avis de M. L. F. Flutre, *Quelques notes sur Dieudonné de Hongrie, chanson de geste inédite du XIV*e *siècle*, dans *Neophilologus*, t. XXXI, 1947, pp. 106-10.

2. P. Paris et ceux qui l'ont suivi ont imprimé *Melsiau*. Cette lecture paraît justifiée, bien que le copiste ne distingue pas très nettement l'*n* et l'*u*. Mais la forme exacte *Melsiant* est assurée par la rime dans une laisse en *-ant* (ms. fr. 24372, fol. 1d).

Sarrasins, il se tire des cas les plus désespérés, grâce à l'amitié de la fée Gloriande et à l'assistance du nain Maufuné. Séparé de sa femme et de son fils, il part à leur recherche, entre au service de l'empereur Valérien, père d'Octavien, auquel il s'attachera. Comme dans tant d'autres romans, la famille dispersée finit par se regrouper, à la satisfaction de tous. Dagobert, qui a déjà fourni des preuves de sa valeur, succédera à son aïeul Philippe sur le trône de France. Quant à Dieudonné et à Supplante, sur un ordre venu du ciel, ils se retirent dans un ermitage et seront glorifiés après leur mort sous les noms de saint Honoré et de sainte Foi [1].

Cet amalgame d'éléments bizarres et maladroitement agencés donne au lecteur l'impression d'une mosaïque, dont les pierres auraient été recueillies un peu un hasard. O. Rubke, dans une dissertation de grand mérite, bien que trop sommaire, a clairement fait ressortir les points qui unissent *Charles le Chauve* à *Huon de Bordeaux* [2]. Sans reprendre ici

1. Cf. ms. fr. 24372, fol. 84 [a-d]. Attaqués par des brigands, Dieudonné et Supplante sont massacrés. La nuit suivante, l'abbaye qu'ils ont fondée au bord de la Gironde est détruite par le feu du ciel et l'évêque, accouru avec tout son clergé, ne trouve que leurs cadavres sur l'emplacement de l'édifice. Un « bref » déposé sur le corps de Dieudonné prescrit à l'évêque, au nom du « roi du firmament », d'enfermer dans un reliquaire les restes des martyrs qui seront vénérés désormais sous les noms de saint Honoré et de sainte Foi. La foule afflue autour du tombeau où des miracles se produisent. Le roi Philippe et le jeune Dagobert fondent en ce lieu des « canoisies » en leur honneur. En canonisant Dieudonné, roi de Hongrie, sous le nom d'Honoré, l'auteur paraît suivre une tradition répandue au XIV[e] siècle. On lit en effet dans l'abrégé de la vie latine de saint Honorat conservé par un imprimé de 1501 : *Honoratus itaque regio genitus sanguine, prius vocatus Andronicus, patrem habuisse legitur Andriochum regem, cujus ditioni suberat Nicodemia cum tota circumjacenti regione, et etiam, ut ferunt, illa que nunc dicitur Ungaria.* La même notion est retenue par Raimon Feraut, v. 17-18, dont la vie provençale devait être offerte vers 1300 à Marie de Hongrie, femme de Charles II d'Anjou. Cf. P. Meyer, *La vie latine de saint Honorat et Raimon Feraut*, dans *Romania*, t. VIII, 1879, p. 481-508.

2. O. Rubke, *ouvr. cit.*, adoptant l'opinion de P. Paris, insiste sur l'importance des aventures de Dieudonné. Pour lui, « Dieudonné ist ein zweiter Huon de Bordeaux » Il publie d'ailleurs (*ibid.* Appendice) tout le passage qui le concerne exclusivement, depuis le départ

le détail de son exposé, il convient pourtant d'en rappeler l'essentiel. On sait que le sujet d'*Huon de Bordeaux* repose sur un fait historique, l'aventure de Huon, fils du duc Séguin, contraint de s'exiler pour avoir tué un comte en plein palais, combinée avec celle d'un autre personnage, meurtrier du jeune fils de Charles le Chauve. Il est possible que le nom de Charlot donné par notre poète au fils cadet de Melsiant lui ait été suggéré par *Huon* [1]. Pour avoir tué Mansion, fils indigne de Guillaume d'Esturgon, Dieudonné est banni comme Huon, après la mort de Charlot. Comme Huon, il surmonte les pires épreuves, avec l'appui de la fée Gloriande et du nain Maufuné, ingénieux dédoublement du roi de féerie Auberon [2]. L'épisode du géant Orgueilleux a pour pendant celui du Sagittaire, dont Dieudonné triomphe avec les mêmes moyens [3]. Beaucoup d'autres détails sont empruntés à des continuations postérieures, *Esclarmonde*, *Huon et Calisse*, *Godin*, d'où il résulte que l'auteur de *Charles le Chauve* aurait utilisé un remaniement amplifié d'*Huon de Bordeaux* [4].

Telle est assurément la source principale de notre poème, celle qui lui a fourni les éléments merveilleux dont il se pare et ses épisodes les plus attrayants : l'arrivée de Dieudonné conduit par les fées au château de Gloriande, l'usage du « cor de miracle » chaque fois que le héros se trouve en difficulté, les interventions du nain Maufuné qui se métamorphose au gré des circonstances. Le recours permanent

du héros pour l'exil jusqu'à son mariage avec Supplante (ms. fol. 28d, 36a).

1. Dans *Huon de Bordeaux*, l'empereur est en réalité Charles le Chauve et son fils Charlot, Louis l'Enfant.

2. La fée Gloriande est aussi mentionnée dans *Tristan de Nanteuil*. Cf. P. Meyer, *Notice sur le roman de Tristan de Nanteuil*, dans *Jahrbuch für rom. u. engl. Lit.*, t. IX, 1868, p. 40.

3. Ms. fol. 32c-33d.

4. Sur ces continuations, voir Max Schweigel, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive, drei Fortsetzungen der chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum erstenmal veröffentlicht*, Marburg, 1889 (*Ausg. u. Abhandl.*, LXXXIII) — H. Schaefer, *Ueber die Pariser Hss. 1421 und 22555 der Huon de Bordeaux-Sage-Beziehung der Hs. 1451 zur chanson de Croissant, die chanson de Huon et Calisse, die chanson de Huon, roi de feerie*, Marburg, 1892 (*Ausg. u. Abhandl.* XC).

aux artifices de la féerie assure la cohésion d'un écrit parfois diffus et en fait négliger les contradictions et les invraisemblances, dans la mesure où il nous introduit dans le domaine de l'irréel. Cependant, comme nous l'allons voir, l'influence d'*Huon de Bordeaux* n'est pas la seule à s'être exercée sur la composition de *Charles le Chauve*.

Pour atteindre le roi dans sa descendance et servir leurs rancunes et leurs ambitions, Guillaume de Montfort et son allié Gombaut s'attaquent d'abord à Philippe, qui leur fournit lui-même un excellent prétexte en entretenant avec la femme de ce dernier de coupables relations [1]. Les deux compères imaginent alors de le compromettre en adressant à Charles, de la part du jeune homme, un baril de « piement » envenimé [2]. Une gorgée de ce breuvage suffit pour tuer le duc de Louvain, familier du roi. Celui-ci, aveuglé par la colère, songe à faire périr le prétendu coupable et, s'il consent enfin à lui laisser la vie, il le bannit de sa terre. L'invention du thème ne saurait être mise à l'actif de notre poète, car nous savons qu'il fut exploité bien avant lui. Il apparaît pour la première fois, semble-t-il, dans *Gaidon* [3], où, pour venger la mort de Ganelon, ses parents, Thibaut et Alori, envoient à l'empereur, au nom de son vassal, un sac de pommes empoisonnées. Convaincu à tort de cette tentative criminelle, abandonné par les barons, qui ne doutent pas de son innocence, mais redoutent les violences de Thibaut, Gaidon doit quitter la cour et, par dépit, entre en rébellion contre Charlemagne. Tout porte à croire cependant que,

1. Sur les amours de Philippe avec la femme de Gombaut, voir ms. 24372, fol. 2^d^-3^a^ et 5^d^, notamment, fol. 3^a^ :

> Philippes li dansziax, li fiex au roy Charlon,
> Faisoit de la duchoize son talent et son bon.

2. Ms. fol. 3-5.

3. *Gaidon, chanson de geste* publ. par F. GUESSARD et S. LUCE, Paris, 1862 (*Anc. poètes* 7). Cf. W. REIMANN, *Die chanson de Gaidon ; ihre Quellen und die angevinische Thierry-Gaidon-Sage*, dans *Beiträge zur Kritik der franz. Karlsepen*, Marburg, 1881, p. 70. Cette chanson, d'après A. Thomas, ne saurait être antérieure à 1218. La seconde partie aurait été remaniée à une date plus récente. Outre l'épisode des pommes empoisonnées, Charles le Chauve pourrait lui avoir emprunté la scène finale où Gaidon, après maintes aventures, retrouve sa femme et son fils,

sur ce point, notre poète s'est inspiré surtout de *Parise la duchesse* [1] où l'envoi des pommes engendre une suite de péripéties qui se retrouvent, pour la plupart, dans *Charles le Chauve*. Nous y voyons Raymond de Saint-Gilles victime d'un complot fomenté par les traîtres de Vauvenisse : la duchesse Parise est accusée par eux d'avoir voulu l'« enherber » avec des pommes. Condamnée à l'exil, elle se réfugie, comme Philippe, en Hongrie [2]. Comme Doraine [3], elle met au monde un fils qui « desor l'epaule destre ot une crois roiel » [4]. Cet

1. *Parise la duchesse, chanson de geste* publ. par F. Guessard et L. Larchey, Paris, 1860 (*Anc. poètes* 4). Cette chanson paraît avoir été utilisée directement par l'auteur de *Ch. le Ch.* en ce qui concerne la disgrâce de Philippe, l'abandon de Dieudonné dans la forêt, sa querelle avec Mansion, au cours d'une partie d'échecs, suivie de son exil. Supplante est évidemment la réplique de Sorplante, tandis que, dans *Tristan de Nanteuil*, qui s'inspire peut-être de *Ch. le Ch.*, se lit la forme Suplante. Cf. P. Meyer, *art. cit.*, p. 356 et n. 1.

2. *Parise la duchesse*, éd. p. 24 :

Alemaigne trespassent et grant part do rené ;
An la terre d'Ongrie sont anz un bois entré.

3. Les malheurs de Doraine rappellent ceux de Béatrice dans le *Chevalier au cygne* et de Rose dans *Baudouin de Sebourc*. Le même thème est repris dans les *Enfances Doon*. Mais le récit de *Charles le Chauve* offre une curieuse particularité. S'il s'agit bien, comme dans les textes précités, du conte des *Sœurs jalouses*, Doraine est accusée non seulement d'avoir fait disparaître son enfant, mais de l'avoir mangé. En effet Butor a substitué au nouveau-né un poulet décapité et fait jeter en prison cette mère indigne qui « ne vueult mengier qu'enfanchons petis » (fol. 23). Pour M. A. Dickson, *Valentine and Orson*, New York, 1929, p. 43, l'accusation de cannibalisme s'est introduite dans la version primitive, non par l'intermédiaire des chansons de geste et des romans, mais par la voie des contes populaires, comme le *Marienkind* ou les *Enfants Cygnes*. Une version du thème ainsi remanié aurait été assez répandue au XIVe siècle pour inspirer l'auteur de *Charles le Chauve* et le poète allemand de *Valentin und Namelos*.

4. *Parise la duchesse*, éd. p. 25. Dans *Charles le Chauve* (fol. 20), la naissance de Dieudonné est annoncée par un ange :

Ta moulier est enchainte, un fil aportera :
Crois ara sus l'espaule, ne t'en mentiray ja.

Cette marque permettra plus tard à Dieudonné de se faire reconnaître par sa mère (fol. 38b) d'autant que son nom est écrit sur la croix, et ultérieurement par son père (fol. 49a). Les mentions du signe royal sont extrêmement fréquentes dans les textes littéraires. La liste en

enfant prédestiné lui est enlevé par des larrons qui le portent au roi Hugon. Celui-ci le fait baptiser sous le nom de Hugues, dirige son éducation et, séduit par ses talents précoces, rêve de lui donner en mariage sa fille Sorplante et d'en faire l'héritier de sa couronne et de ses biens. Mais un cousin de Ganelon, Gontagle de Lausanne, provoque l'enfant trouvé pendant une partie d'échecs ; Hugues assomme d'un coup d'échiquier le traître qui le menace de son couteau. Semblablement Dieudonné, s'étant querellé avec Mansion, le tue, non avec l'échiquier, mais avec le couteau qu'il lui arrache [1]. Dans les deux cas, bien qu'il soit en état de légitime défense, le meurtrier s'enfuit, pour échapper au châtiment, avec la complicité de son amie. Hugues et Dieudonné, poursuivis, sont rattrapés l'un et l'autre, puis, ayant obtenu leur pardon, ils vont à la recherche de leur mère. Hugues retrouve la sienne à Cologne, Dieudonné à Montluisant. Accompagné d'Antoine, fils du comte de Cologne, Hugues entreprend de se venger des traîtres et Dieudonné s'engage dans la même aventure, avec son maître, Antoine de Clervant. Le parallélisme se poursuit entre les deux récits, parfois dans les moindres détails. Ainsi quand le duc Raymond, injustement dressé contre son fils, fait appel au loyalisme de ses bourgeois, ils se récusent, comme se récuseront les bourgeois de Montluisant, quand Butor les sommera de lui livrer Doraine et Dieudonné. Et, pour finir, les deux jeunes gens épouseront leurs belles, l'un Sorplante, l'autre Supplante,et ceindront la couronne de Hongrie [2].

a été dressée par Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Strasbourg, 1924, p. 246 et suiv. Y joindre les additions fournies par A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 48 et n. 58. C'est un détail que les poètes épiques du xiv^e siècle ont souvent utilisé comme preuve de la légitimité des rois.

1. Le meurtre d'un des partenaires aux échecs est un thème courant de la poésie épique (Bertolai dans *Renaud de Montauban*, Baudouin, dans la *Chevalerie Ogier*). Mais l'emprunt à *Parise*, où l'adversaire de Hugues est également armé d'un couteau, paraît plus vraisemblable.

2. *Parise la duchesse*, éd. p. 91 :

Filleuz, ce dit li rois, ma fille recevez
Je vos doign la quorone don serez quoronez.

cf. *Charles le Chauve*, ms. fol. 36.

Les malheurs qui s'abattent en avalanche sur les descendants de Charles le Chauve et les condamnent pendant de longues années à une existence vagabonde, sont provoqués par les intrigues d'une famille soucieuse de venger l'un des siens. C'est d'une semblable donnée que procèdent diverses chansons qui, donnant une suite au *Roland*, opposent à Charlemagne et à ses fidèles le lignage de Ganelon. Tel est notamment le cas de *Gaidon*, *Parise la duchesse*, *Lion de Bourges*. Mais, dans *Charles le Chauve*, si les mobiles et les moyens sont comparables, Ganelon n'est pas mentionné. Le chef de la bande scélérate est Gombaut de Lausanne qui succombe sous les coups de Philippe. Après sa mort et celle de son cousin Butor, sa « grande lignie », brûle du désir de les venger. Tandis que le roi de France séjourne à Montluisant, une puissante armée envahit sa terre. Elle est conduite par Nivelart de Lausanne, fils de Gombaut, qu'assistent ses parents Hertaut et Hélie, Gautier, Perceval, Guibier de Salernie et Guimart de Dijon. Après avoir fait lever le siège de Paris, Charles le Chauve les poursuivra jusqu'à Lausanne où, la ville prise, ils seront mis à mort [1].

Le nom de Lausanne apparaît rarement dans les chansons de geste et l'on peut se demander si le poète l'introduit à dessein. Il s'agit en fait d'une imitation, d'un emprunt à ses sources habituelles. Dans *Parise*, à côté d'un Guillaume de Lausanne, personnage sympathique qui prend courageusement le parti de la dame [2], figure, nous l'avons vu, un Gontagle de Lausanne qui

> Cousin fu Ganelon, Berenger et Hardré [3].

Mais il ne joue dans l'action qu'un rôle épisodique, et les traîtres de Lausanne n'y constituent pas un clan. C'est dans *Aiol* que nous les trouvons groupés sous l'autorité du

1. On notera que les noms des traîtres se retrouvent en partie dans *Gaidon* et dans *Parise*.

2. *Parise la duchesse*, éd., p. 21 :

> Atant e vos .I. clerc qui est en piez levez ;
> Guillaume de Losanne ansin fu apelez.

3. *Ibid.*, p. 30.

traître Macaire, dont les intrigues doivent causer la perte d'Élie et de sa femme Avisse, sœur de Louis le Pieux :

> Makaires de Lossane, li Dé mentis,
> Li malvais losengiers [1],

exerce sa criminelle influence sur une cinquantaine de barons prêts à tout pour servir sa cause,

> Des neveus Guenelon et de Hardré,
> Et des parens Makaire le desfaé [2].

Ce génie du mal est bien de la même race que Gombaut « le felon boiseour », l'irréductible adversaire de Philippe et de Dieudonné. D'ailleurs, si Gombaut ne figure pas parmi les traîtres d'*Aiol*, ce nom y est porté par le chef des brigands qui, déguisés en moines, tendent une embuscade à Aiol et à Mirabel [3]. Comme les ennemis de Charles le Chauve, ceux d'Aiol aspirent à la couronne de France et, quand l'empereur vient assiéger Lausanne, il reçoit de Makaire cet orgueilleux défi :

> Ses que mande pour moi Makaire de Losane ?
> C'a mol grant tort portés la corone de France [4].

Les traîtres du lignage de Ganelon, provoquant par leurs menées et leurs calomnies l'exil d'un prince innocent et de sa femme, avec toutes les répercussions qu'entraîne un tel

1. *Aiol, chanson de geste publiée d'après le ms. unique de Paris*, par J. Normand et G. Raynaud, Paris, SATF, 1877, v. 3486-3487.
2. *Ibid.*, v. 4439-4440.
3. *Ibid.*, v. 6665 :

> Cil ot a nom Gonbaus, li quivers renoiés,
> Qui par grant traïson s'estoit fait roengiés.

Ce nom paraît tiré de *Florence de Rome*, où il désigne un larron que Florence arrache au bûcher et qui la trahit par la suite. Cf. v. 3730-3731 du remaniement :

> Seigneur iceux larons dont vous poés oÿr
> Avoit a nom Ghombault, che sachiés sans mentir.

C'est à tort que P. Paris, *art. cit.*, a lu Goubaut. Le plus souvent l'*o* est surmonté du trait horizontal marquant l'abréviation de la nasale.
4. *Aiol*, v. 8824-8825 Cf. *Ch. le Ch.*, fol. 1 :

> Et che faisoit Guillaume pas sa lozengerie,
> Pour chu que d'estre rois en France avoit envie.

événement, servent aussi de point de départ à l'action de *Lion de Bourges* [1]. Un seigneur félon calomnie Herpin et sa femme Alice ; l'empereur, abusé par lui, les condamne au bannissement. Un enfant naît au cours de leur exode et, séparé de ses parents, est nourri dans la forêt par une lionne, jusqu'au jour où le recueille un chevalier du pays, qui l'élève sous le nom de Lion [2]. Devenu grand, il obtient de son parrain l'autorisation de prendre part à un tournoi que le roi de Sicile a fait crier à Montluisant. Si la donnée initiale n'est pas sans rappeler celle de *Charles le Chauve*, le thème est trop banal pour qu'on puisse affirmer la parenté des deux textes. Mais le nom de lieu Montluisant, commun aux deux poèmes et qu'ils sont seuls à posséder, est un indice plus probant et la question est de savoir lequel des deux s'inspire de l'autre. On notera que, dans *Lion de Bourges*, ce nom désigne une ville exactement localisée. Le couple proscrit, s'éloignant de Paris, se dirige vers l'est, franchit les Alpes et descend en Lombardie. C'est là qu'Alice met son fils au monde et qu'un chevalier adopte l'enfant. C'est là aussi que parvient à Lion l'annonce du tournoi. Le jeune homme se met en route et tombe dans un guet-apens tendu

1. Malgré l'intérêt qu'elle présente, la chanson de *Lion de Bourges* n'a encore fait l'objet que d'éditions et de commentaires partiels. Voir notamment : H. Wilhelmi, *Studien über die Chanson de Lion de Bourges* ; diss. Marburg, 1894 ; R. Krickmeyer, *Weitere Studien...* Teil I ; diss. Greifswald, 1905 ; W. Scholvien, *Weitere Studien... Teil III* ; diss. Greifswald, 1905 ; E. Huedepohl, *Weitere Studien... Analyse des Schlussteiles, Text der Joieuse Tristece-Episode* ; diss. Greifswald, 1906 ; H. Zeddies, *Weitere Studien... Teil IV* ; diss. Greifswald, 1907. On se réfère aussi à la version allemande publ. par K. Simrock, *Der weisse Ritter oder Geschichte von Herzog Herpin von Bourges und seinem Sohne*, Basel (*Die deutsche Volksbücher*), t. XI, p. 213 et suiv.

2. On voit que l'aventure de Lion rappelle à ses débuts celle de Dieudonné. Devenu grand, il mène une vie indépendante, gaspille l'argent de son père adoptif et engendre dix bâtards, comme Hugues Capet dans la chanson de ce nom. Tandis qu'Herpin accomplit des exploits sous les murs de Rome assiégée par le soudan d'Acre (dans *Ch. le Ch.* Rome est investie par le roi d'Acre, Abel, fol. 66c-67d), Lion se rend au tournoi de Montluisant. Cf. R. Krickmeyer, *ouvr. cit.*, p. 6-24.

par le sénéchal de Florence. Il échappe ensuite à une bande de larrons et finit par apercevoir la tour de Montluisant [1]. Son itinéraire, bien que sommairement indiqué, n'a rien de fantaisiste ; parti de Lombardie, il traverse la Toscane pour atteindre un port méridional et gagner la Sicile où le tournoi doit se tenir. La situation de Montluisant est donc parfaitement définie. La géographie de *Charles le Chauve* est beaucoup plus contestable. Quand Philippe, chassé par son père, se réfugie à l'étranger, le poète ne nous dit pas de quel côté il se dirige. Dès le début du voyage, il met en déroute, avec son frère Charlot, Gombaut et ses amis qui l'ont traîtreusement attaqué [2]. Tandis que Charlot s'en retourne à Paris, pour informer le roi, Philippe reprend sa route et, vers le soir, il rencontre un pèlerin fort disert, qui lui raconte son histoire. Revenant des lieux saints, il a débarqué à Brandis, d'où il est passé en Sicile. Là se trouve « une chité c'on claime Monluisant ». Courtoisement reçu et comblé de largesses par le roi du pays, il a fort admiré la beauté de Doraine,

> La fille au roy Islaire qui Montluisant garda [3].

La nuit durant, il décrit à Philippe les charmes de la princesse et le jeune homme s'en éprend sans l'avoir vue. C'est ainsi que Lion jure de conquérir la belle Florentine sur le rapport d'un écuyer qui

> La terre dessus Dieu avoit environnee
> Desa mer et dela, jusques en Gallilee,
> En terre sarraisine et en crestïennee.
> A Rome fuit .II. fois en moins que d'une annee
> Et au Sepulcre aussi, en la cité doubtee [4].

1. Cf. R. Krickmeyer, *ibid.*, p. 45, v. 41-46 :
   Tout droit vers Monlusant l'anffe Lion s'en vait,
   Car li jour du tornoy durement approchait.
   Ung petit boix choisirent, ou paisser lez faurait,
   Et de coste dou bois assés tost y vanroit
   Monlusant le chaistel, que trois lue n'i ait
   De Monlusant la tour jusques a ceu boix la.
2. Ms. 24372, fol. 5d.
3. Ms. fol. 7d.
4. Cf. R. Krickmeyer, *ouvr. cit.*, p. 24 et ms. BN., fr. 22555, fol. 25d.

Jusqu'ici les rapports entre les deux textes sont nombreux et précis et ne laissent aucun doute sur leur interdépendance. Mais, brusquement, tout se gâte. Philippe arrive en vue de Montluisant, apprend d'un soudoyer liégeois que cette ville est le séjour du roi Hilaire et, sans autre explication, le Liégeois devient « li Hengres ». Montluisant n'est plus en Sicile mais en Hongrie, pays sur lequel règnera Philippe après son mariage avec Doraine et la mort de son beau-père [1] :

Or fu li rois Philippes de deux roiames rois :
C'est de Jerusalem, ou Diex fu mis en crois,
Et c'estoit de Hongrie sire des Honguerois [2].

Jeté par une tempête dans l'île de l'ermite Moïse, Philippe y demeure éloigné du monde, jusqu'au jour où une nef inconnue aborde le rivage. Il interroge ses passagers qui lui répondent :

Nous sommes de Hongrie, une terre honneree,
Tout droit de Monluisant qui est tres bien muree [3].

Dès lors il n'est plus question de la Sicile. Toute une partie de l'action se déroule en Hongrie, l'ancien royaume de Melsiant, reconquis par ses descendants. Cette inconséquence accuse nettement l'emprunt à *Lion de Bourges*, mais, sans y prendre garde, le poète, influencé peut-être par d'autres soucis, a modifié, en cours de route, la position géographique de Montluisant [4].

Il ne serait pas impossible qu'une autre chanson, *Galien le Restoré*, eût fourni sur ce menu point quelques détails complémentaires [5]. On sait que ce poème, dont la plus

1. Ms. fr. 24372, fol. 11[a-d].
2. *Ibid.*, fol. 22[a].
3. *Ibid.*, fol. 41[a].
4. On verra plus loin pourquoi le poète, s'écartant de son modèle, insiste sur les alliances entre la France et la Hongrie.
5. *Galien* nous est parvenu en plusieurs états assez différents : une version en alexandrins contenue dans un ms. de Cheltenham, deux remaniements en prose (Arsenal 3351 et BN. fr. 1470) du xv[e] siècle et deux imprimés du début du xvi[e]. Cf. G. Doutrepont, *Les mises en prose...*, p. 122. Les textes essentiels ont été publiés par

ancienne version est incorporée à *Garin de Monglane*, fut de ceux qui assurèrent, à la fin du moyen âge, la survivance de la tradition rolandienne. Il nous offre également le thème familier du nouveau-né séparé de ses parents qui, par la suite, se met à leur recherche et finit par les retrouver non sans peine. Ainsi Galien, bâtard d'Olivier et de Jacqueline, fille du roi Hugues de Constantinople, apprend comme Lion de Bourges et comme Philippe, que dans un château appelé cette fois Monfusain, réside une princesse d'une incomparable beauté. Il en tombe amoureux sur la simple description que lui en fait un chevalier et obtient de Charlemagne l'autorisation de conquérir le château et la demoiselle. Peut-être faut-il voir dans ce passage un souvenir de l'épisode de Montluisant et, dans Monfusain une forme altérée de ce nom [1]. Mais les rapports avec *Charles le Chauve* ne se bor-

E. Stengel, *Galiens li Restorés, Schlussteil des Cheltenhamer Guerin de Monglane, unter Beifügung sämmtlicher Prosabearbeitungen zum ersten Mal veröffentlicht*, Marburg, 1890 (*Ausg. u. Abhandl.* LXXXIV). L'étude de *Galien* vient d'être reprise par M. J. Horrent, *La chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge* (*Bibl. de la Fac. de phil. et lettres de l'Univ. de Liège*, fasc. CXX), Paris, 1951. Il en a donné une excellente analyse suivie de la description des manuscrits et des éditions (p. 63-78) et d'un examen critique (p. 377-418). Quoi qu'on puisse penser de la nature et de la date d'une hypothétique version primitive, tout porte à croire que notre auteur utilisait un *Galien* rimé, proche parent du texte de Cheltenham.

1. Cf. E. Stengel, *ouvr. cit.*, p. 270 :

> Lui dit ung chevalier : « Sire vous ne sçavés :
> Un mout riche castel il a de la au lés ;
> Monfusain a a non ; c'est fine verités.
> Une pucelle y est ou grande est la beaultés.

*Lion de Bourges*, dans R. Krickmeyer, *ouvr. cit.*, p. 49 :

> A Monlusant yrai, le castel de halt pris,
> Ou le tournoy serait dez chevaliers noris.
> La belle Florentine, la ou j'ai mon cuer mis,
> N'en lait osteir mon cuer, n'an puet estre partis.

et *Charles le Chauve*, fol. 7 :

> Et s'a une pucelę courtoise et adrechie
> Et bele et avenant et douche et agensie ;
> C'est li plus gracieuse et li miex ensaignie
> Qu'onques mes corps veïst en nulle manandie.

nent pas à cet incident. Averti par un messager que sa mère, faussement accusée d'un crime, est menacée du châtiment suprême, Galien laisse sa jeune femme à Monfusain et arrive à Constantinople au moment où Jacqueline va comparaître devant ses juges. Fort heureusement l'évêque de Naples fait différer la décision, ce qui permet à Galien et à ses compagnons d'intervenir. Puis, ayant délivré sa mère, il s'en fait reconnaître et la conduit à Monfusain. C'est ainsi que Dieudonné, apprenant la situation critique où se trouve Doraine, parvient à Montluisant quand tout est prêt pour son supplice. C'est en vain que l'évêque Psalmon tente de plaider sa cause et tout espoir semble interdit quand Dieudonné surgit tout à coup, sauve sa mère et la ramène à Montluisant, puis à Esturgon, auprès de Supplante [1].

Un autre détail non moins significatif, paraît encore imputable à *Galien*. Parmi les accessoires merveilleux dont l'emploi dirige au gré du conteur l'action d'*Huon de Bordeaux*, le cor d'Auberon joue un rôle essentiel. Celui que Gloriande confie à Dieudonné n'en est que la réplique ; il a les mêmes vertus et son usage est soumis aux mêmes restrictions [2]. Or il est dans la légende épique un cor non plus merveilleux, mais réel et glorieux et qui servit, dans une circonstance

1. Cf. *Galien*, dans E. Stengel, *ouvr. cit.*, p. 275 et suiv. :

Vo mere Jacqueline n'a nul homme trouvé
Qui envers cellui ose combatre en champ merlé...
...Vostre mere feust arse l'aultre jour, en ung pré,
Mais l'evesque de Naples a le jour respité.

et *Charles le Chauve*, fol. 37[a] :

Or prinst Diex la roïne conforter et aidier,
Kar en tout son roiaume n'a conte ne princier
Ne se soit asensis a son grant encombrier.
Ni avoit c'un seul vesque c'ains n'i vaut obligier.

2. Sur tous ces points, v. O. Rubke, *ouvr. cit.*, p. 44 et suiv. Le cor de Gloriande a la propriété de faire apparaître, quand on en sonne, sept mille chevaliers en armes, dont l'arrivée assure, au moment critique, la victoire de Dieudonné. Cf. *Ch. le Ch.*, fol. 31[d] :

Che riche cor d'ivoire qui ensi reluist cler,
C'il est hons qui vous vueille ochirre ne tuer,
Prendés che riche cor et le faites sonner :
Ja ne serés si loins c'on ne l'oie corner.

mémorable, pour appeler Charlemagne au secours des siens. Cet épisode du *Roland* est rapporté plus brièvement mais assez fidèlement dans *Galien.* Pressé par ses compagnons de sonner du cor, le preux ne s'y décide qu'en voyant leurs cadavres joncher le sol autour de lui :

> Et quant Roullant choisi les grans mortalitez,
> Mist [li quens] naturels le cor en sa bouchez
> Et disoit en son cor : « Hé ! roi Charles, venez !,
> Aujourd'uy sera mort c[il] que le mieulx amés ».
> Par trois fois le sonna, ce dit l'auctorités,
> C'une vaine rompy, tant estoit aïrés [1].

Le cor de Dieudonné, si proche parent de celui d'Auberon, suggère cependant à l'auteur de *Charles le Chauve* un rapprochement avec le cor de Roland. Quand il se voit en péril, le héros n'y a recours qu'à la dernière extrémité, si pressantes que soient les prières de ses amis [2]. Au moment où il s'efforce d'arracher Doraine à ses bourreaux, il en abat quelques-uns, mais leur nombre est tel qu'il finirait par succomber, s'il n'appelait à l'aide :

> Il mist cor a le bouche, telement le sonna
> Que par bouche et par neis li sans li defilla [3].

Plus tard, pendant le siège de la ville païenne d'Aumarie, les chrétiens se heurtent à l'armée du roi Josué, supérieure en nombre. Dieudonné pourtant s'obstine à combattre avec ses seules forces quand son ami Joseran l'interpelle et lui reproche ses hésitations. Il lui faut, sans plus tarder, sonner du cor,

1. *Galien*, éd. Stengel, p. 129.
2. Dieudonné fait un usage presque abusif de son cor : une première fois à Esturgon, où il est assailli par les gens de Guillaume (fol. 35[d]), puis à Constantinople, contre les Sarrasins du roi Marados (fol. 40[b]), devant Lausanne (fol. 58[c]). Pour avoir renié son père, dans l'île de Moïse, le héros sonne en vain du cor et sa nef est jetée sur l'aimant (fol. 42[a]). Mais Gloriande ayant pardonné, l'instrument retrouve son efficacité ; grâce à lui Dieudonné fait lever le premier siège de Paris (fol. 53[c]). Il en use encore au cours d'un combat naval contre le soudan de Damas (fol. 63[c]) et pour triompher d'Amauri de Bretagne (fol. 83 ).
3. Ms. 24372, fol. 38[a].

« Car se vous ne sonnés, ja ira malement,
Trop avés attendu, trop grant besoin nous prent ».
Quant Dieudonné l'oÿ, adonc l'olifan prent,
A sa bouche le mist et son alaine i rent.
Il i soufle et resoufle si esforsiement
De sa bouche et du nez li vermax sanc descent [1].

Il va de soi que ce dernier détail est un souvenir de *Roland* transmis sans doute par *Galien* et retenu par le poète pour son effet dramatique, alors que dans la circonstance l'effusion de sang ne se justifie guère.

A partir du feuillet 56 b, la narration change d'aspect et de nouveaux épisodes se succèdent sans autre avantage que de retarder le dénouement [2]. En s'inspirant de chansons anciennes plus ou moins remaniées, l'auteur nous a décrit la sombre machination qui, jetant sur les routes de l'exil un jeune prince inoffensif, le tiendra pendant de longues années éloigné de sa patrie. Les mêmes intrigues ont atteint sa femme, et l'enfant né de leur union, arraché aux soins maternels, a vécu, sans qu'elle le sache, dans la demeure d'un étranger. La règle du genre veut que les membres dispersés de la famille cherchent à se rejoindre et la reconnaissance finale doit fournir la conclusion. Ces quêtes successives ou simultanées, dont les fils s'entremêlent, servent de prétexte à des aventures où le merveilleux côtoie le réel. C'est le principe essentiel du roman courtois, le secret du roman populaire de tous les temps. Les aventures de nos héros n'en sont que l'application maladroite et quand Dieudonné a retrouvé son père, que les traîtres et leur lignage ont été justement châtiés, il suffirait de quelques vers pour conter la délivrance des deux reines et de Dagobert, et l'histoire serait achevée à la satisfaction du lecteur. Mais voici qu'à l'instant même où l'action paraît s'éteindre, elle rebondit

1. *Ibid.*, fol. 65a.
2. Charles le Chauve et Dieudonné viennent de délivrer Paris. Les traîtres qui ont échappé au désastre s'enfuient vers Lausanne où le roi les poursuit. C'est alors que le poète, interrompant le récit du siège, imagine l'enlèvement de Supplante et de Dagobert par le roi de « Mailogre ».

inopinément. Supplante et Doraine, qui se trouvaient à Montluisant, sont attaquées par le païen Josué qui s'empare de Supplante et l'épouse ; Doraine se suicide en se précipitant du haut des remparts, tandis que l'enchanteur Balan d'Ascalon enlève Dagobert. Ce sont de nouvelles quêtes en perspective et la prise de Lausanne ne résoudra rien. Avisé par son écuyer des nouveaux malheurs qui le frappent, Dieudonné s'embarque pour l'Orient. Il combat victorieusement la flotte du soudan de Damas et conquiert sa captive Corsabrine, fille du roi d'Inde. Trahissant ses devoirs envers Supplante, il fait transporter la jeune fille sur sa nef et, la nuit suivante, il conçoit avec elle.

Un oir de grant vertu qui moult fist a douter [1].

Cependant Dieudonné débarque à Aumarie où séjourne Supplante qu'il tente en vain de délivrer. Corsabrine retombe aux mains des Sarrasins et le jeune homme, ayant vu périr tous ses compagnons, s'échappe seul, « en un batel ». L'épisode de Corsabrine, comme l'a noté Rubke, se trouve à la fois dans l'ancienne version en décasyllabes de *Huon de Bordeaux* et dans la continuation intitulée *Huon et Calisse.* Et, comme nous l'avons dit ailleurs, il est permis de supposer que le récit de *Charles le Chauve* fut utilisé au xv^e^ siècle par le remanieur de *Florent et Octavien* [2]. La dernière partie de ce roman, qui offre tous les caractères d'une addition postérieure est consacrée en effet aux aventures de Marsebille, femme de Florent, enlevée par les païens d'Aumarie, tandis que son fils Othon, brusquement séparé d'elle, est élevé par l'émir de Palerne, comme Dagobert par Balan, dans la foi musulmane. Florent qui s'est lancé, comme Dieudonné, à la recherche des siens, est fait prisonnier, comme lui, par les Sarrasins.

En reprenant ces fables à son compte, le remanieur de *Florent et Octavien* avait remarqué sans doute que les deux chansons offrent ce trait commun de mettre en scène, mais à différentes époques de leur vie, le roi Dagobert et l'empereur

1. Ms. 24372, fol. 64a.
2. Sur *Florent et Octavien* et ses rapports avec *Charles le Chauve* v. notre étude dans *Romania*, t. LXXIII, 1952, pp. 289-331.

Octavien. P. Paris lui-même a souligné ce fait et O. Rubke [1], sans trop y insister, suggère que la fin perdue de *Charles le Chauve* pourrait bien être l'histoire de *Florent et Octavien.* Comme celle-ci nous a été conservée sous une forme indépendante, il pense qu'il ne faut pas trop regretter la mutilation du manuscrit.

Mais, à y regarder de plus près, ce n'est là qu'une apparence. Si l'auteur de *Charles le Chauve* fait à *Florent et Octavien* des allusions précises, il ne s'ensuit pas qu'il soit l'auteur des deux poèmes, ni même que le second ait été conçu comme la continuation du premier. Ce qui est sûr c'est qu'il connaît l'histoire des deux fils de l'empereur Octavien, séparés de leurs parents dans les mêmes conditions que Dieudonné et Dagobert. Il pouvait d'autant moins l'ignorer que cette légende avait fourni la matière d'un roman en vers octosyllabiques à la fin du XIII^e^ siècle, d'où dérive une version en alexandrins qu'on peut dater du milieu du XIV^e^, mais qui n'a été conservée, sous une forme apparemment remaniée, que par des manuscrits du XV^e^. Il est vraisemblable que l'auteur de *Charles le Chauve* appartenait au même groupe littéraire que l'auteur de *Florent et Octavien.* Il en avait goûté les vers, sans doute envié le succès et pouvait croire qu'il aurait avantage à lui rattacher son médiocre récit. C'est pourquoi, dès les premières laisses, après avoir conté, d'après *Aiol* et *Galien*, le séjour de Philippe en Salernie, il annonce en quelques mots ce qui va suivre :

> Seigneurs, or entendés, pour Dieu omnipotent !
> Huimais orrés ystoire de coy li vers sont gent,
> Faite de verité du temps anchiennement.
> Ceste matere chi en Dieudonné descent
> Jusqu'au temps Dagoubert qui resgna longuement,
> Du roi Oteviien, de sen frere Florent [2].

A prendre ce texte au pied de la lettre, il n'implique nullement que le poète envisage un développement relatif à

1. Cet érudit, qui ne paraît connaître *Florent et Octavien* que par l'analyse de P. Paris, y voit (*ouvr. cit.*, p. 59) « eine Art Fortsetzung zu Charles le Chauve ».
2. Ms. 24372, fol. 17$^{a-b}$.

Florent et à son frère. Il nous apprend seulement qu'abandonnant Philippe, il traitera de Dieudonné jusqu'au temps de Dagobert et des deux fils d'Octavien. Effectivement *Charles le Chauve*, dans l'état où nous le possédons, conduit le récit jusqu'aux premières années de Dagobert, contemporain et ami d'Octavien. Pourtant la dernière partie de l'ouvrage contient un déclaration plus explicite :

Seigneurs, or faites pais, chevalier et baron,
Et je vous conterai une bonne canchon ;
Telle me fu kantee puis le temps Psal[e]mon :
C'est du ber Dieudonné, qui cuer ot de lion
Et du bon empereur qui Valerins ot nom,
Le pere Otevïen, que Diex fache pardon,
Qui puis fu emperere d'un nobile roion,
Li plus riches d'avoir qui fust em prés Noiron ;
L'avoir Otevïen no[m]brer ne seüst on.
De cel Otevïen, que riche clamoit on,
Furent puis deux enfans de haute estracion,
Qui molt orent de max en leur regnascion
Et tout par une dame qui ot le cuer felon,
La mere Otevïen, c'a sa maleïchon
Envoia les enfans en grant quetivison,
Dont li uns fu clamés Chevalier au lion
Et li autres Florens, si com lissant trouvon.
Se le nourri Climens a Paris, sa maison,
Ensi que chi aprés vous feray mencion [1].

Cette fois, le dernier vers paraît bien annoncer l'histoire de Florent, comme faisant suite à *Charles le Chauve*. Mais il ne s'agit pas nécessairement d'une version différente. On pourrait penser plutôt à une transcription du poème que nous connaissons, dans un manuscrit de compilation. Dans tous les cas, il est facile de prouver que notre poète a connu la version en alexandrins de la légende d'Octavien. Plusieurs passages de *Charles le Chauve*, a peu près dépourvus de signification, s'éclairent quand on les rapproche de *Florent et Octavien*. Les relations de Dieudonné avec l'empereur ne se nouent

1. Ms. 24372, fol. 70c.

que vers la fin du poème [1]. Après son échec devant Aumarie, le héros a débarqué non loin de Rome, qu'il trouve assiégée par les païens. Il se présente à Valérien, qui lui confie sa bannière et le commandement de l'armée. Au cours d'une sortie malheureuse, l'empereur et Dieudonné, comme Octavien le père et Florent, tombent aux mains des Sarrasins et le pape, consterné par cet événement, prend aussitôt les mesures les plus urgentes. Il décide d'armer les clercs qui, assure-t-il, ont mieux à faire qu'à prier Dieu et à chanter les psaumes. S'ils veulent garder leurs privilèges, il leur faut les défendre ; beaucoup d'entre eux d'ailleurs sont assez vigoureux « pour bataille endurer », Mais comme ses propositions sont accueillies sans enthousiasme, le souverain pontife élève le ton jusqu'à la menace :

Par la foy que je doy a saint Pierre porter,
Se vous ne vous alés vistement adouber,
En chevax et en armes noblement ordener,
De tous vos benefices vous feray desgrader [2].

Donnant l'exemple, il prend la tête de ses troupes et ces guerriers improvisés, renforcés de chevaliers et de bourgeois, n'ont qu'à se montrer pour mettre les païens en fuite. Notre poète, comme on l'a déjà constaté, ne redoute ni les inconséquences ni les contradictions. On peut se demander comment, après l'échec de l'armée régulière, un bataillon de clercs enrégimentés sous la contrainte suffit pour effrayer l'ennemi par sa seule apparition. C'est que l'auteur s'inspirant non d'*Octavian*, qui ignore cet épisode, mais de *Florent et Octavien*, lui emprunte une scène plaisante dont il n'a saisi ni la portée ni la fine ironie [3]. S'étant échappé de Damas, le jeune Octavien aborde aux environs de Rome, qu'assiège Acarius, soudan de Babylone. Pressé de délivrer son père,

1. A partir du fol. 66c. On observera que *Florent et Octavien* ne contient aucune allusion à l'empereur Valérien, ce qui rend peu vraisemblable l'antériorité de *Charles le Chauve*.

2. Ms. 24372, fol. 67b.

3. Alors que la scène de l'enrôlement des clercs se réduit dans *Ch. le Ch.* à une trentaine de vers, elle est plus longuement traitée, et dans un style plus vivant et plus pittoresque, dans *Florent et Octavien* (ms. fr. 1452, fol. 107vo-108).

captif des Sarrasins, le courageux adolescent se fait reconnaître du pape et sollicite son appui. Celui-ci convoque aussitôt ses cardinaux et leur enjoint de faire équiper les clercs. Ainsi se trouve rassemblée une troupe de sept mille « adoubez ».

> Trestuit sont clercz ou prestres, ne vous mentiray ja,
> Fors que troys chevaliers que le pape a[es]ma.

Malheureusement la quantité n'implique pas la qualité. Bardés de fer, le heaume en tête et l'épée au flanc, les clercs sont gens paisibles et craignent les fatigues. C'est inutilement qu'Octavien les harangue :

> Les cardinaulx ly dient : « Sire, allés vous souffrant.
> Laissons passer le chault jucqu'a soleil couchant,
> Puis nous combaterons ; les jours sont assés grant ».

Le jeune homme s'indigne d'une telle mollesse, mais ses objurgations restent sans effet. Ses guerriers d'occasion n'ont d'autre souci que d'éviter les coups et de s'abriter du soleil. L'un dit :

> « Il faut par fine force que d'ici me remue.
> Je m'en vais reppouser l'aval en celle rue,
> Si me desarmeray. J'ay si chault que je sue.
> — Et moy, » si dist ly aultres, « dessus ceste herbe drue ».

Le poète, à coup sûr, prend plaisir à décrire ces poltrons si attachés à leur bien-être. Leur candeur est telle qu'Octavien ne peut leur en vouloir. Et quand, malgré tant de précautions, certains d'entre eux sont mortellement frappés, il s'attendrit sur leur sort, non sans ironie :

> Car onques n'y frapperent ne cop ne horion,
> Fors les troys chevaliers qui Diex face pardon.
> Les autres s'en fuÿrent come bon champion,
> Car ce sont genz paisiblez, n'ont cure de tenson :
> Il ne s'en fuyent mye, ains vont en leur maison.

Ce dernier trait suffit pour apprécier le ton d'un passage dont l'auteur de *Charles le Chauve* n'a pu tirer qu'une plate imitation.

D'autre part, à l'exemple de *Florent et Octavien*, il se plaît à célébrer Dagobert comme le futur fondateur de Saint-

Denis. Au récit détaillé de l'invention des corps saints que lui fournit son modèle, d'après une tradition qui remonte aux *Gesta Dagoberti* [1], il emprunte l'épisode du cerf qui mena le jeune Dagobert à la tombe des trois martyrs. C'est un cerf, en effet, qui conduit Guillaume d'Esturgon au pied de l'arbre où gît l'enfant Dieudonné :

A quinze veneours ou bos se deporta
Et Jhesus li poissans un cherf li envoia
Qui li vint au devant, et li contes cria :
« Or tost, » dist il, « au cherf qui petit me douta ! »
Guillaume d'Esturgon aprés le cherf s'en va
Et li cherf s'en fuï, qui voie li monstra [2].

Ainsi l'auteur de *Charles le Chauve* a utilisé *Florent et Octavien*, non seulement pour agrémenter son récit, mais pour compléter l'histoire d'Octavien par la relation de ses origines. Dans les chansons qui en font leur principal objet, Dagobert et l'empereur sont des souverains puissants, en pleine maturité ; le second est marié depuis quinze ans déjà [3]. Si le roman d'*Octavian* donne pour père à Dagobert un certain Loteires, en qui nous devons reconnaître Clotaire [4], la version en alexandrins ne remonte pas si haut. Elle ignore les ascendants de ses héros et ne mentionne, bien entendu,

1. *Gesta Dagoberti*, éd. Krusch, dans MGH, *Scriptores rer. meroving.*, t. II, p. 401-404. Sur cette légende, voir L. Levillain, *Études sur l'abbaye de Saint-Denis à l'époque mérovingienne I*, dans *Bibl. École des chartes*, t. LXXXII, 1921, p. 103 et suiv. L'anecdote est reproduite avec de curieuses variantes dans *Florent et Octavien*, où l'auteur de *Charles le Chauve* en a sans doute pris connaissance.

2. Ms. 24372, fol. 23c.

3. Ms. fr. 1452, fol. 1 :

Avoit ung roy en France, de bon entendement.
Dagobert avoit nom ; moult avoit d'escïent.
Ce fu le XIIIIe, ainsi com je l'entens,
Qui regna dedens France, le bon païs et gent.

4. *Octavian*, éd. K. Vollmoeller, v. 15-18.

Un pere avoit de fier corage,
Car molt estoit de haut lingnage,
Molt durement estoit preudon,
Loteires fu només par non.

ni Charles le Chauve ni Valérien, créations propres à notre poète. Celui-ci, travaillant dans l'esprit du milieu littéraire auquel il appartient, s'est avisé d'établir la généalogie de Dagobert, le plus illustre des rois, qui, en construisant l'abbaye de Saint-Denis, attira sur lui-même et sur sa descendance la protection divine. La dynastie des Valois, contestée par divers prétendants, tire sa légitimité de ses ancêtres lointains et spécialement de Dagobert. C'est ce qu'enseignait *Florent et Octavien* ; c'est ce que répète en termes moins heureux *Charles le Chauve.* Mais pour celui-ci, sans égard à la vérité historique, la lignée de Clovis s'interrompt avec Clotaire [1]. Son successeur n'a aucun rapport avec lui, et entre ce roi et Dagobert, s'insèrent trois inconnus, Charles, Philippe et Dieudonné. Leurs aventures sont combinées pour introduire Dagobert, dont les « enfances » nous sont contées depuis sa naissance jusqu'au début de ses relations avec Octavien. Et c'est ainsi que *Charles le Chauve* apparaît en définitive comme la préface de *Florent et Octavien* et l'amorce d'un cycle qu'un compilateur tentera de continuer en y ajoutant *Florence de Rome.* Mais si les deux dernières parties de cette trilogie ont fait l'objet, en 1454, d'une mise en prose conservée par plusieurs manuscrits, *Charles le Chauve* n'a pas connu pareil honneur.

Comparé à *Florent et Octavien*, l'ouvrage, il est vrai, ne se défend guère. S'il s'en inspire, c'est sans adresse ; abstraction faite de quelques épisodes, le récit n'est qu'une suite de banalités et le style est d'une uniforme platitude. Il offre peu d'intérêt par lui-même ; on ne saurait le négliger comme élément d'une série. S'il est prouvé qu'il a connu et imité *Florent et Octavien*, dont nous pensons qu'il n'est pas antérieur à la bataille de Poitiers, sa rédaction doit se situer dans la seconde moitié du siècle. Les sources qu'il utilise ne sont pas les chansons primitives, mais des remanie-

1. Pour l'auteur de *Charles le Chauve*, la lignée de Clovis s'achève avec Clotaire :

La lignie de li molt longuement dura
Jusqu'au tamps roy Clotaire qui France justicha ;
Et quant chis rois Clotaire du siecle trespassa,
Il n'eust nul roy en France ; a grant meschief trouva.

ments de date récente que l'auteur avait sous la main dans son répertoire de jongleur. Les continuations d'*Huon de Bordeaux* ne remontent guère qu'au premier quart du XIV[e] siècle et nous avons vu que le poète devait disposer d'une version remaniée qui contenait, avec *Esclarmonde, Huon et Calisse* et *Godin*. Si le manuscrit unique de *Parise la duchesse* est du XIII[e] siècle et si nous n'avons aucun témoignage d'un remaniement postérieur, l'hypothèse n'est pas exclue. *Gaidon* nous a été conservé par deux manuscrits du XIII[e] siècle et une copie du XV[e]. *Gaufrei* figure dans un manuscrit du XIV[e] siècle. *Aiol*, dont le manuscrit unique est du milieu du XIII[e] siècle, a sans doute été remanié en alexandrins au XIV[e]. *Lion de Bourges* est communément daté du dernier quart du XIV[e] et la version en alexandrins est contenue dans un manuscrit du XV[e]. Quant à *Galien*, sa vogue, attestée par plusieurs mises en prose, nous conduit à supposer, entre celles-ci et le poème primitif, plusieurs intermédiaires, dont une version en alexandrins rimés.

*Paris.* Robert BOSSUAT.

(*A suivre*).

# Christian Beck

*Mon paganisme résolu reste trempé des larmes que le Christ a versées sur le ressuscité Lazare.*
(André Gide. Lettre à Christian Beck, du 29 avril 1906.)

Christian Beck [1] naquit à Verviers, le 4 janvier 1879. Il est donc fils de cette « Wallonie malicieuse et tendre », qui fut un des nombreux mythes de sa vie. Mais ses ancêtres venaient de loin : la famille de son père du pays balte, celle de sa mère de la Méditerranée.

Jean Beck, son bisaïeul, avait combattu dans les armées de Napoléon, sous les ordres des maréchaux Ney et Marmont, comme officier du deuxième régiment des Lanciers du Grand-Duché de Varsovie, et il avait obtenu la croix d'argent de Pologne. Eugénie, sa mère, était fille d'un certain Alex-

1. Christian Beck, père de Béatrix, lauréate du Prix Goncourt 1952, est un méconnu. Dans les histoires de la littérature belge, si on excepte la brève mention de G. Doutrepont (*Histoire illustrée de la littérature française en Belgique*, Bruxelles, 1939), il n'est même pas nommé. On n'a donc pas écrit sa biographie, et bien que trente-cinq ans seulement se soient écoulés depuis sa mort, il n'est pas aisé de reconstituer sa vie.

Le silence et l'oubli qui, même durant sa brève existence, enveloppèrent son œuvre littéraire (pourtant digne d'attention) et son activité culturelle ; la dispersion de sa vaste correspondance, d'un certain nombre de manuscrits inédits, et même d'une autobiographie qu'il écrivit en Russie et confia à son ami Isi Collin, empêchent de le suivre dans tous les « errements » de ses voyages, de sa vie et de sa pensée.

En 1916, l'année de sa mort, il fut l'objet, dans la *Revue de Hollande*, d'articles de ses amis Louis Piérard (*Mort de C. B.*, mars-avril, n° 9-10) et Léon Paschal (*Notes sur C. B.*, mai, n° 11).

En 1931, la revue belge *La Nervie* lui consacra un numéro spécial

andre Aluffi, originaire de la ville piémontaise d'Asti, dont la famille se disait d'origine arabe. Ainsi partagé entre des tendances opposées, Christian allait entendre en même temps l'appel du Nord, et celui du Sud, l'appel des pays scandinaves et celui de l'Italie. D'autre part, désireux, comme bien des décadents, de s'attribuer un blason, il ne pouvait à dix-huit ans se résigner à la pensée que dans ses veines ne

auquel collaborèrent GIDE, MOCKEL, Louis PIÉRARD, Léon PASCHAL, Henri VANDEPUTTE, Eugène MONFORT, Isi COLLIN, Maurice DES OMBIAUX.

En 1947, dans le qoutidien bruxellois *Le Soir*, il fut évoqué à nouveau, par deux articles (16 mars et 20 avril) d'Albert GUISLAIN, *La suite de l'histoire* et *Papiers jaunis, feuillets d'or*.

En 1949, son souvenir fut encore fugacement rappelé dans les discours de L. Dumont-Wilden et L. Piérard prononcés à l'occasion de la réception de ce dernier à l'Académie de Belgique (*Réception de M. Louis Piérard*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, 1949). La même année, le *Mercure de France* (nº 1031 et 1032) publiait cinquante lettres de Gide à Beck, les faisant précéder de l'article que Gide avait écrit pour *La Nervie*. Ces mêmes lettres — plus une, qui ne fut pas reproduite par le *Mercure* — avaient été imprimées, en 21 exemplaires seulement, en 1946 (Bruxelles, Éd. de l'Altitude), avec une note biographique de J. V. H., qui ne fait que répéter les données, pas toujours exactes, de *La Nervie*.

En dehors de ces publications de caractère occasionnel et surtout anecdotique, je me suis servi de lettres inédites de Beck, Gide, Claudel, Barrès, Maeterlinck, Van Lerberghe, Mockel, qui se trouvent à la Bibliothèque Royale de Bruxelles ou qui furent aimablement portées à ma connaissance par Mmes Béatrix Beck et Lou Gérardy. Auprès de cette dernière j'ai trouvé aussi des documents essentiels pour la biographie que je me préparais à écrire ; tandis que Mme Béatrix BECK est l'auteur d'un très précieux volume, *Barny* (Paris, Gallimard, 1948), dont, pour des raisons de critique interne et externe, j'ai estimé pouvoir me servir comme d'une source de renseignements biographiques. Sur le caractère autobiographique de *Barny*, cf., p. ex., l'article *Barny, c'est moi, m'a dit, à Saint-Germain, Béatrix Beck*, de Gilbert GANNE, dans *Les Nouvelles Littéraires* du 4 déc. 1952.

Il est à peine besoin d'ajouter que, s'agissant d'un écrivain fort enclin à l'autobiographie, les écrits de Beck, parus en volume ou dispersés dans de nombreuses revues belges et françaises, m'ont servi, même directement, à reconstituer sa vie et à connaître l'homme.

J'ai été grandement aidé dans ma tâche par les conseils du professeur Robert Van Nuffel et de MM. Franz Schauwers et Louis Piérard, auxquels va ma gratitude.

courût pas un sang illustre. En ces années-là, il signait « Beck de Druween » et datait ses écrits du « Château d'Embourg » [1].

Ce château était la maison de campagne de son père, commerçant aisé, qui gagnait de l'argent en vendant principalement du savon Sunlight. Elle était située près de Chênée sur les hauteurs de Liège. De recherches que fit le jeune Christian dans les papiers de famille et ailleurs, il résulta que Beck était le nom donné à un de ses ancêtres parce qu'il était un serviteur affranchi. Il eut la sincérité de le dire à ses amis et ils en rirent ensemble. Il se consolait en récitant les vers de Nerval,

> Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
> Le prince d'Aquitaine à la tour abolie,

et répétait que le seul métier pour lequel il se sentît une vocation était celui d'empereur.

En réalité il n'avait pas hérité d'un sang noble, mais d'un sang qui charriait les germes de la folie et du crime. Le désordre et le déséquilibre qui marquèrent sa vie tenaient avant tout à son tempérament. Stendhal, Nietzsche, Gide allaient lui fournir la justification philosophique et littéraire de ses instincts premiers. La figure de son père, Henri, telle qu'elle se révèle dans les souvenirs de Béatrix Beck, fille de Christian, est celle d'un jouisseur cynique. La petite-fille rappelle que son grand-père, après avoir survécu aux malheurs et au déshonneur de trois de ses enfants, se disait prêt à déshériter les autres afin de « se faire voronoffer » pour retrouver une éphémère jeunesse charnelle. Il chantait qu'il aurait voulu être à la fois sultan et pape, pour avoir un grand harem et une cantine bien fournie. « Et ses yeux verts comme des

1. Druween est situé en Lettonie. Dans une lettre inédite à Gide (Saint-Pétersbourg, 24 mai 1903), Beck lui annonce qu'il partira quatre jours après avec le prince Urusoff pour la résidence de celui-ci, « près de Riga et de la frontière de Livonie et de Courlande : cet endroit est le berceau de ma famille ». C'est sous le nom de Beck de Druween qu'ont paru les *Réflexions sur la faillite de l'idéal* (*Revue de Belgique*, 15 novembre 1898) et la nouvelle *Frédérique* (*ibid.*, 15 décembre 1899 et 15 janvier 1900). La farce *Hercule à la Lerne* (Bruxelles, Balat, 1898) est datée : « Château d'Embourg, juin 1898 ». Nos renseignements sur la naissance et les ancêtres de Beck proviennent de documents appartenant à Mme Lou Gérardy.

huîtres luisaient de gaieté », note Béatrix [1]. « Pourtant de ses trois fils, l'aîné, mon père, était mort phtisique, si misérable que les logeurs avaient fait cadeau à ma mère d'un drap pour qu'elle pût l'ensevelir. Le puîné s'était suicidé à à seize ans, avec son fusil de chasse, une lointaine nuit de la Saint-Sylvestre. On avait retrouvé par terre à côté de lui son mouchoir trempé de larmes. Il avait envoyé deux lettres : l'une à une jeune fille, lui révélant que c'était par amour pour elle qu'il se tuait, l'autre à un de ses professeurs, disant qu'il mourait de ses accusations injustes, et que ce n'était pas vrai qu'il avait triché à sa composition. Le cadet avait été condamné à la détention perpétuelle pour meurtre [2]. »

Il provenait donc d'une famille où le déséquilibre mental allait de la manie de la persécution à la criminalité, de l'hypersensibilité pathologique à la pire cruauté. Christian apparaîtra tour à tour timide et effronté, sentimental et cynique, cérémonieux et incorrect, mystique et athée, ingénu et astucieux. Il était l'homme à errer anxieusement pendant toute une nuit à la recherche d'un pauvre devant lequel il avait passé distraitement, négligeant de lui faire l'aumône ; l'homme aussi à emporter le portemonnaie d'une cousine indigente qui l'avait hébergé par compassion.

Enfant sensible et affamé d'affection, il avait grandi privé de tendresse. Sa mère était morte à vingt-quatre ans de la tuberculose, quand lui-même n'avait pas encore trois ans. Son père se remaria et eut d'autres fils, et sa belle-mère contribua, quoique peut-être inconsciemment, à rendre à Christian la maison natale insupportable.

On le mit au collège à Anvers. «J'étais», écrira-t-il plus tard, « un enfant méditatif et pénétré de respect devant la gravité des destins », un être « de douce croyance », ainsi qu'on nomme dans les provinces wallonnes, d'une belle expression médiévale, « celui que l'illusion caresse de son aile ». Il n'aimait pas les exercices physiques, et chaque fois qu'il lui fallait plonger avec ses camarades dans la piscine de l'Escaut, une vague et indéfinissable sensation d'horreur l'assaillait et lui

1. *Barny*. Paris, Gallimard, 1948, p. 47-48.

2. Le frère cadet de Beck fut condamné pour assassinat en 1917. Cf. Béatrix Beck, *op. cit.*, p. 142-144.

donnait la nausée [1]. Ses compagnons le raillaient et l'appelaient « Waalkop », injure flamande qui signifie « tête de Wallon ». Ce fut sans doute l'origine de son aversion pour les Flamands, et de son sentiment d'appartenir à une autre race, à une culture supérieure.

Revenu chez lui, il fréquenta l'Athénée de Liège, dont l'enseignement fut loin de le satisfaire. Dès quinze ans, une vive passion, qui lui resta toujours, l'attachait à la philosophie. Léon Paschal, la première personne du monde littéraire avec laquelle il entra en rapport, en 1894, témoigne que dès leur première entrevue il fut stupéfait devant l'intelligence singulière de cet adolescent qui avait déjà lu et médité Montaigne, Descartes, Spinoza, Spencer.

Les deux jeunes gens fréquentaient un ami commun, disciple d'Auguste Comte. Beck s'intéressait pardessus tout au problème moral. « Je suis toujours obsédé, écrivait-il alors à Paschal, et moralement malheureux par suite du problème des bases de la morale, que je ne parviens pas à résoudre [2]. » Il n'était pas un adolescent qui entre en crise parce que les bases d'une morale traditionnelle cessent de lui paraître valables, mais plutôt l'exemple significatif d'un esprit précoce qui, à quinze ans, ressent l'exigence d'une morale que la famille ne lui a pas donnée. Je crois, écrira-t-il à vingt-huit ans dans une lettre à Gide, « je crois que si j'éprouve moins de difficulté que vous à concilier la Loi et la Liberté, c'est que malheureusement je n'ai reçu de mon milieu aucune loi, et qu'ayant dû, faute de cette éducation, faire ma loi moi-même, je l'ai faite d'accord avec ma liberté : cela m'a coûté bien cher, d'ailleurs, car j'en meurs [3]. »

Sans doute ne pratiquait-il pas fort exactement la morale dont il cherchait les bases, car son père décida de le placer comme interne au Collège de Herve, peu éloigné de Liège, et réputé pour la sévérité de l'éducation qu'il donnait aux jeunes gens. Quand le jeune Beck y entra, il y apportait une foi déjà morte, un esprit précocement critique, un inté-

1. Chr. Beck, *Le Papillon, journal d'un romantique* (Liège, Bénard, 1910), p. 34, 9, 57.

2. Cité par L. Paschal (*La Nervie*, II, 1931, p. 17).

3. Lettre inédite à Gide (Hôtel Beau Rivage, Arosa, Suisse, 29 juin 1907).

rêt très vif pour les problèmes religieux et moraux, une intelligence aiguë, et aussi un caractère faible, tout disposé aux compromis et au conformisme extérieur. Il s'approchait des sacrements. Il se bornait à se plaindre auprès de son confesseur de ce que les prêtres eussent une si pauvre culture philosophique ; son confesseur l'ayant alors adressé à un savant jésuite de Liège, Christian se garda bien d'y aller [1]. Des échanges épistolaires avec Paschal remplacèrent leurs conversations philosophiques interrompues et les visites qu'ils avaient accoutumé de faire ensemble chez le philosophe positiviste. « Nous poursuivrons nos controverses », écrivait-il à son ami, « mais comme on ouvre ma correspondance, employez le mot *Dieu* pour le mot *matière* [2]. » Il observait jour après jour ses maîtres, d'un œil critique et froid. Dans une lettre à Paschal, nous lisons des considérations et des jugements dont on a peine à croire qu'ils sont d'un gamin de quinze ans. Sous l'objectivité et le détachement apparents, on décèle le tourment sans fin d'une âme qui sera, la vie durant, possédée de l'amour et de la haine de Dieu. Il s'écriera un jour : « Mon Dieu, jamais je ne vous pardonnerais de ne pas exister ! [3] »

Il ne resta au collège de Herve que six mois, et son retour en famille ne fut pas heureux. Le jeune philosophe se sentait de plus en plus incompris de sa belle-mère et de son père, auquel il reprochait de n'avoir pas lu Spinoza. Il ne trouvait à Liège aucune ambiance littéraire. Les symbolistes, qu'Albert Mockel avait groupés autour de *La Wallonie* (1886-1892) s'étaient dispersés. Un autre périodique, *Floréal*, n'avait vécu que deux ans (1892-1894). Christian était en quête d'une revue qui publierait ses articles philosophiques et lui donnerait de quoi s'acheter quelques livres et du tabac.

En 1895 il fit la connaissance de Paul Gérardy (le jeune écrivain qui avait fondé et vu mourir *Floréal*), qui le prit en sympathie et le mit en contact avec *Le Réveil* de Gand. Il était, cependant, de plus en plus convaincu que c'est à Paris seulement qu'il pourrait faire dignement son entrée

1. Cf. L. Paschal, *Notes sur Christian Beck* (dans la *Revue de Hollande*, mai 1916, nº 11), d'où je tire les renseignements sur le séjour de Beck au Collège de Herve.

2. Cité par L. Paschal, *ibid.*

3. B. Beck, *op. cit.*, p. 33.

dans le monde de la culture, s'affirmer, devenir célèbre. Le refus de son père ne faisant aucun doute, il prépara sa fuite. Un jeune Parisien qui étudiait à Liège lui offrit sa chambre au boulevard Saint-Germain. D'autres lui fournirent des recommandations auprès des personnages les plus disparates, dont un poète polonais et un chef de l'insurrection cubaine. Et il s'échappa un beau jour, par la fenêtre du grenier, emportant un tableau de famille qu'il savait avoir quelque valeur [1].

Il retrouve à Paris les deux poètes belges, Verhaeren et Mockel, auxquels il avait déjà été présenté dans sa patrie et qui l'introduisirent dans les cénacles littéraires. Il connut ainsi Anatole France, Catulle Mendès, Gide, Claudel, Lord Douglas, Charles-Louis Philippe, Lugné-Poe et bien d'autres écrivains, des éditeurs, des imprésarios de théâtre, des politiciens, des hommes d'affaires. Il rêvait de succès et tenait à être présenté à quiconque aurait pu l'aider. Il était désinvolte, adroit à s'introduire, mais moins apte à conserver longtemps la faveur que lui attiraient son extrême jeunesse, sa précoce intelligence et sa culture.

Plusieurs de ses amis l'ont décrit tel qu'il était alors. « Un large front, des joues très charnues composaient un visage singulièrement arrondi, et les yeux gris à fleur de tête, au regard un peu voilé, achevaient de donner à la physionomie de Christian Beck un aspect lunaire », écrit Mockel. Et Henri Vandeputte évoque « le visage rose poupin, à cheveux si blonds qu'*il a* envie de dire jaunes, à barbe longue et molle, aux yeux scandinaves princièrement pacifiques ».

A Gide il se présente avec la proposition, « folle et charmante », de procurer une « édition de classe » de *Paludes*, qui vient de paraître cette année-là. Il se trouvait depuis peu de mois à Paris lorsque la direction du *Mercure de France* lui confia sa rubrique « Économie sociale ». Son nom parut pour la première fois dans l'importante revue, dans le fascicule d'août 1896 [2]. Notre Prince d'Aquitaine y apparaît féro-

1. Ces détails et les autres renseignements sur le séjour de Beck à Paris sont tirés de *La Nervie*, n° cité, en particulier des contributions de Gide, Paschal, Monfort, Vandeputte. Vu leur brièveté, je me dispense de les citer chaque fois.

2. La rubrique tenue par Beck paraît encore dans les numéros d'octobre 1896 et d'avril 1897.

cement adversaire du socialisme. D'autre part ses comptes rendus, libres de préjugés, souvent fougueux, n'ont rien de « classique ».

La *Revue Blanche* lui ouvre aussi ses portes et publie de lui un conte, *Le beau Prince qui regardait le soleil*, qui atteste à la fois l'imitation d'Andersen et l'inspiration autobiographique. Ce Prince, les fées l'ont gratifié d'une beauté de femme, de paresse, du défaut de sens pratique, et de la faculté de regarder le soleil. Il grandit mélancolique et solitaire : « Il ne jouait guère avec ses camarades, on savait qu'il pourrait un jour regarder le soleil et cela était cause d'un peu d'effroi. Son père manifestait même du dédain à son égard, humilié d'avoir un fils qui bornerait sa vie à cette étrange occupation au lieu de signer des parchemins marquant les nouveaux cadeaux de ses tributaires. » Ce pouvoir extraordinaire de fixer le soleil crée autour du Prince l'isolement, le prive de l'amitié et de l'amour, le fait apparaître froid « comme ceux de vie intérieure trop intense ». Il se console en regardant le soleil. Mais lorsqu'il devient vieux un savant démontre que le soleil n'a jamais existé [1].

Le jeune homme pressentait-il que ce conte était l'allégorie prophétique de sa vie, et que, confiant dans son génie, il aurait sacrifié beaucoup pour une gloire qui lui échapperait ? N'importe : à dix-sept ans, à peine arrivé à Paris, provincial, et étranger, il collaborait à des revues où écrivaient Mallarmé Verhaeren, Mockel, Gide, Claudel, Jammes, Ghéon, Jaloux. Certes, pour arriver au succès, même matériel, il avait dû affronter la misère. Il habitait une mansarde, rue Massillon. Un divan lui servait de lit, couvert d'un vieux tapis de billard, avec une valise en guise d'oreiller. Une petite table et deux chaises formaient tout le mobilier. Les cinquante francs que son père lui envoyait tous les deux ou trois mois étaient bientôt dépensés en débauches [2]. Le besoin le contraignait à travailler à forfait pour d'autres écrivains : pour Willy, ce négrier, et plus tard pour Teodor de Wyzewa [3]. Il occupa

1. *La Revue Blanche*, IIe semestre 1896, tome XI, p. 104.
2. Cf. *La Nervie*, n° cité, p. 20.
3. H. Vandeputte affirme que Beck écrivit encore pour un autre un livre entier « signé par un malin et payé à Christian Beck cent francs » (*La Nervie*, n° cité, p. 8).

aussi un poste de secrétaire au Théâtre de l'Œuvre, qui reçut et annonça un de ses drames, *Halte dans la forêt*, mais ne le joua cependant pas : le manuscrit, comme ceux d'autres œuvres de Beck, en est perdu.

Ses compagnons habituels de conversations et de promenades, d'agapes peu fraternelles, de rires et de débauches étaient les jeunes écrivains du *Mercure* : Charles-Louis Philippe, Eugène Monfort, Jean de Tinan, Alfred Jarry, Ernest La Jeunesse. C'est la « bande », évoquée plus tard par Gide, des jeunes gens des *Faux-Monnayeurs*, où Beck paraît sous les traits de Lucien Bercail [1].

Il n'était pas fait pour être compris ni aimé. Fagoté dans des habits trop amples pour sa maigreur, il paraissait comique. Il avait la parole lente et embarrassée. Il était timide et arrogant, bourru et avide d'affection et de louanges, toujours préoccupé de ce qu'on pensait de lui, de ce qu'on disait derrière son dos. Gide rapporte qu'un jour, sortant d'une réunion de gens de lettres, il lui dit : « Je les ai quittés pour leur permettre de parler de moi. Mais je ne suis pas bien sûr qu'ils en parlent... J'aurais peut-être mieux fait de rester... Et si j'y retournais ?... Qu'en pensez-vous ? ».

Désarmé dans ce groupe d'énergumènes, il devint leur victime. Non seulement le terrible Jarry, « le dernier des débauchés sublimes de la Renaissance » [2], l'auteur des truculents *Ubu-roi* et *Ubu Enchaîné*, le protagoniste de farces improvisées et vécues, mais Monfort et même le doux Philippe le choisirent pour cible des plus lourdes moqueries.

Philippe, un soir qu'il avait bu, versa dans le chapeau haut de forme de Beck, la sciure de bois d'un crachoir. Au moment de quitter les lieux, l'Enfant de la Lune apparut à la compagnie, sa blonde et abondante chevelure toute couverte de cette repoussante mixture.

Les traits de Jarry ont été consignés par Gide dans le cha-

1. L'identification Christian Beck-Lucien Bercail, que personne n'a relevée, s'impose si on compare l'article écrit par Gide pour *La Nervie* et le chapitre « Le banquet des Argonautes » dans *Les Faux-Monnayeurs*.

2. Cf. G. Apollinaire, *Feu Alfred Jarry*, dans la revue *Les Marges*, novembre 1909, tome IV, p. 161. Alfred Jarry était mort le 1er novembre 1906.

pitre des *Faux-Monnayeurs* intitulé « Le banquet des Argonautes ». Au cours d'une réunion de la « bande du *Mercure* » où l'on offrit du café, Jarry s'était écrié : « Le petit Beck va s'empoisonner, car j'ai mis du poison dans sa tasse ! » Et Beck de pâlir et de répandre du café sur son gilet. Un soir de mi-carême, la même compagnie avait déjeûné à la Taverne du Panthéon. Jarry, après de nombreuses absinthes complètement saoul, tire de sa poche un révolver et s'écrie : « Maintenant nous allons tuder le petit Beck ! » Stoïquement, la victime saute à pieds joints sur une chaise et attend, dans une pose napoléonienne, les mains croisées derrière le dos. Quelqu'un éteint la lumière, mais le coup part : le révolver heureusement, chargé à blanc, ne fit que meurtrir l'œil d'un des assistants. Quand, dans la panique générale, on ralluma les lumières, Beck se tenait toujours immobile, tout pâle, sur son piédestal. Jarry ne fit pas seulement de lui la victime de niches vécues, mais le héros d'une farce littéraire : il l'introduisit, transformé en singe, dans ses *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphisicien* (*Mercure*, mai 1898), dans le chapitre « Du grand singe papion Bosse-de-Nage, lequel ne savait de parole humaine que ha-ha ».

Henri Vandeputte, un ami qui vécut dans le voisinage de Beck pendant son premier séjour à Paris, assure que toutes ces moqueries faillirent plus d'une fois lui faire suivre l'exemple de son frère, qui s'était suicidé. Il ne serait pas juste, cependant, d'insister trop sur les mésaventures du jeune écrivain, sur l'aspect douloureusement bouffon de son expérience parisienne. Sa foi en son génie le soutenait. Incompris, il pensait qu'il se ferait comprendre, par ses livres, d'une foule de lecteurs. Il était pauvre, mais sa mansarde était illuminée de l'attente d'une gloire qui lui paraissait assurée. « Mon cher et précoce Christian Beck », ainsi le nomme André Gide, qui entretient avec lui une affectueuse correspondance (la première lettre date de 1895), lui écrivant de Cuverville et de Suisse. Déjà il songe à fonder une revue, et Gide prend son inititative à cœur. Schwob, s'il n'avait été si malade, eût compté parmi les collaborateurs. Barrès, sans le connaître, lui envoie en hommage *Les Déracinés*.

Il rentre en Belgique en 1898. Cet été-là il est à Knokke, plage élégante dans les dunes de la mer du Nord. Une de

ses lettres à l'ami Paschal déborde de confiance et de projets. Il écrit un roman. Il médite des poèmes en prose, des essais littéraires et philosophiques.

A la fin de la même année sont publiés à Bruxelles, en magnifique édition (une des premières éditions « grand papier »), *Adam battu et content* et *Hercule à la Lerne*, farces pleines de brio, d'esprit moqueur, et d'une fraîcheur qu'il ne retrouvera plus.

Le 15 novembre 1898, la *Revue de Belgique* publie de lui un long essai, *La faillite de l'idéal.* Avec un vigoureux pouvoir de synthèse, il y fait le point des conditions culturelles du temps. Au cours d'une polémique avec Brunetière, directeur de la *Revue des Deux Mondes,* il nie tout signe de renaissance spirituelle. « Il y a au contraire à l'heure présente, écrit-il, si l'on observe les derniers venus, dans la morale comme dans la philosophie et la littérature, de sûrs avertissements d'une renaissance païenne. » Eh bien, se demande-t-il, faut-il se réjouir de cette nouvelle faillite de l'idéal ? Et il répond par le mot de Mahomet : « Ce que j'aime le plus au monde, ce sont les parfums et les femmes, mais c'est la prière qui réconforte mon âme. »

Il ne rentre au domicile paternel que lorsqu'il y est réduit par une nécessité extrême. Il continue à travailler pour Willy, à qui il a dédié *La faillite de l'idéal.* Un peu d'argent lui vient de sa collaboration au *Bulletin* de l'Institut Solvay ; son père aussi continue de lui en donner un peu, tout en grommelant. Il se livre au démon du jeu, gagne quelquefois, mais plus souvent, demeuré sans un sou, il faut que quelque camarade le tire d'embarras. L'aide la plus sûre lui venait d'ailleurs de ses amis ; il s'invitait à leur table et les assaillait de demandes d'argent.

Au nombre des amis qui ouvrirent ainsi leur maison au jeune homme rentré de Paris, se trouvait Paul Gérardy, qui l'avait connu à Liège trois ans plus tôt. Gérardy collaborait au *Mercure* et publiait, précisément cette année, un recueil de vers, *Roseaux.* Fervent disciple de Nietzsche et violemment anti-chrétien, il était un des propagateurs de cette « renaissance païenne » dont Beck découvrait les signes certains [1]. Il

1. « Beaux chevaliers, brûlez donc la croix et toute la défroque

avait vingt-huit ans, sa femme vingt et un. Belle, sensuelle, avide d'expériences, elle partageait les idées de son mari. Peut-être ne laissa-t-elle pas l'initiative à l'« Enfant de la lune », qui ne rapportait de Paris qu'une précoce expérience des mauvais lieux. Obéit-elle à une passion, ou plutôt au désir froid et un peu pervers de sensations nouvelles ? Pour lui, qui n'avait pas vingt ans, en cédant aux flatteries d'une femme plus âgée que lui et déjà mère, il répondait peut-être à l'impératif nietzschéen et gidien qui l'incitait à s'engager dans n'importe quelle sorte d'expérience. Le fait est que jusqu'au mariage de Beck (quatre ans avant sa mort), Louise Gérardy restera le grand, l'unique amour, qu'il évoquera à l'occasion dans sa prose émue et solennelle. Leur union cependant ne fut pas heureuse, et il s'y mêlait de part et d'autre un élément de perversité : chez elle, le besoin de faire souffrir ; chez lui, la soif de souffrance. « Ce n'était qu'un amour de chiens », dira plus tard Christian à son épouse [1].

Avant la fin de l'année, c'est-à-dire avant les vingt ans de Christian, une petite fille leur naît. Louise ne cache pas à son mari l'identité du père ; Paul Gérardy n'accueille pas l'enfant autrement que si elle était née de lui, continue de vivre avec sa femme et ne rompt pas avec son ami. Quant à Beck, ses écrits ne portent aucune trace que l'événement — cet amour pour la femme d'un ami, cette paternité illégitime — aurait provoqué une crise dans son âme. La vérité est qu'il se croyait destiné à vivre toutes les passions ; en revanche toute expérience devenait pour lui « littérature ». Louise deviendra la Lidevelde de *La Sensitive*, la M[me] de Waremmes du *Papillon*, et l'amour des deux amis pour la même femme s'intégrera dans la trame de *Frédéric* et de *Les deux amants de Novella d'Andrea.*

Les limites de l'écrivain, en Beck, coïncident avec les limites de l'homme.

*Gênes.* Antonio MOR.

(*A suivre*)

chrétienne », écrivait Gérardy dans son article *Vers de plus larges mers* (publié dans le *Mercure* de mars 1897).

1. B. BECK, *op. cit.*, p. 117.

# Une chambre de rhétorique francisée, au XVIIIe siècle, à Anvers

(*Suite*)

En 1758, l'*Olyftack* se hasarda à une comédie de Molière qui jeta nos rhétoriqueurs en pleine mythologie. M. De La Fontaine en entreprit la traduction, et le jour où il présenta le fruit de ses peines à ses collègues, il dut se sentir fier d'avoir contribué à la gloire de l'auteur. Le titre : *Amphitrion, Blyspel, vertaelt ende in Nederduytsche Rymen opgepronck*(*t*) — « Comédie traduite et parée de rimes néerlandaises » — ne souligne-t-il pas la bonne fortune de Molière ? Non contente des oripeaux de la traduction même, la chambre se hâta de faire refondre le prologue en un prélude et de l'allonger avec des chants et des airs, le tout soutenu par un orchestre [1]. L'adaptation musicale, en réalité, ne nécessitait point d'additions de texte. Mais la verbosité du remanieur flamand fut débordante : les trois derniers vers du prologue français devinrent un duo dont le texte seul remplit toute une page in-folio. Pourtant l'auteur (il n'est pas certain que ce fût La Fontaine) [2], ne faisait en cela que céder à la mode venue de France, et les Anversois abonnés aux séances de troupes françaises étaient accoutumés, on le sait, à des longueurs plus indigestes.

1. Le prélude semble postérieur à la traduction du prologue. En effet, le prélude se trouve dans un cahier à part relié ultérieurement au cahier contenant le prologue original et la pièce. En outre, quoique de la même main, l'écriture diffère dans des détails.

2. La versification de la pièce est meilleure que celle du prélude.

Voyons la pièce. Mais rappelons-en d'abord l'intrigue en quelques mots. Amphitryon, général thébain, est parti pour la guerre. Son valet, Sosie, l'a suivi. Entretemps, Jupiter, voulant se procurer « certaine douce aventure », prend les apparences d'Amphitryon et ordonne à Mercure d'adopter celles de Sosie. Tous deux se rendent chez Alcmène, la femme d'Amphitryon. Celle-ci, croyant son mari revenu, accueille Jupiter avec toutes les tendresses d'une bonne épouse. Mercure, au contraire, s'amuse à brouiller Sosie avec Cléanthis, sa femme. Quand enfin le vrai Amphitryon et le vrai Sosie se présentent à Thèbes, les intrus divins leur refusent l'accès de la maison d'Alcmène. Quiproquos d'une finesse inoubliable, disputes et querelles ensuite. Finalement Jupiter dissipe tous les doutes et fait sortir Amphitryon de ses « noirs chagrins ».

Nous en croyons La Fontaine, il ne s'est point ménagé pour donner une traduction aussi fidèle que possible. Toutefois, le « blyspel » s'écarte de la comédie, et tout d'abord à cause d'une erreur touchant la versification. Molière avait eu l'heureuse idée de ragaillardir ses alexandrins par des vers de sept ou de huit syllabes. La version flamande, sauf le prologue, ne contient que des dodécasyllabes souvent raides, parfois clopinants. On comprend quelle lourdeur entraîne cet emploi exclusif de l'alexandrin.

Par contre, le traducteur paraît avoir voulu éviter un style jugé pâteux, car il rature et de bien franche main.

Ainsi, ce prologue, où nous soulignons ce que le traducteur a éliminé. Mercure s'adresse à la Nuit :

> Et vous avez, *la belle*, une chaise roulante
> *Où, par deux bons chevaux, en dame nonchalante,*
> *Vous vous faites traîner partout où vous voulez.*
> *Mais de moi ce n'est pas de même* ;
> Et je ne puis vouloir, dans mon destin fatal,
> Aux poètes assez de mal
> De leur impertinence extrême,
> *D'avoir, par une injuste loi*
> *Dont on veut maintenir l'usage,*
> *A chaque dieu, dans son emploi,*
> *Donné quelque allure en partage,*

Et de me laisser à pied, moi,
Comme un messager de village ;
Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
Le fameux messager du souverain des dieux ;
Et qui, *sans rien exagérer*,
Par tous les emplois qu'il me donne
Aurois besoin, plus que personne,
D'avoir de quoi me voiturer.

Et voici le texte néerlandais, que nous traduisons :

> Vous êtes mieux installée sur votre siège : je suis loin de bénir le manque de délicatesse des poètes qui me font toujours courir à pied, *suant comme un blaireau*, comme si j'étais un facteur rural. Moi qui suis, comme on sait, au ciel et sur la terre, l'illustre messager du souverain des dieux ; moi, qu'on ne ménage jamais, j'ai besoin d'un carrosse, bien plus que tous les autres [1].

La disparition de « la belle » est, certes, regrettable, mais aussi tout à fait excusable : le néerlandais, en effet, ignore le brin de moquerie familière de ces vocatifs français assaisonnés de l'article défini. Il est même permis de croire que La Fontaine a ressenti la perte et qu'il a tenté de la compenser en recourant, pour traduire « vous avez une chaise roulante », à une tournure flamande assez expressive, encore usitée de nos jours et qui signifie à peu près : « tu es plus rusé et partant mieux loti », — *gij hebt het beter voor.* C'est une addition heureuse par la note narquoise qu'elle partage avec le vocatif « la belle ».

1. « Gy hebt het beter voor in uwen zetel-stoel ;
k'En wensch ook niet veel goed
Aen d'onbeschoftheyd der Poëten
Die my staegh loopen doen te voet,
*Besweet als eenen das,*
Als oft ick eenen bood van boere-dorpen was.
Ick die, gelyck men weet, in d'hemel en op d'aerd,
Ben den vermaerden bood van 't Opperhoofd der Goden,
En die men nimmer spaert,
Heb meer een ry-tuygh als al d'andere van noode ».

Nous avons complété la ponctuation, très défectueuse, du manuscrit et introduit plusieurs majuscules.

Mais les autres omissions ne sont pas dues à la différence des moyens d'expression entre le français et le néerlandais. Elles touchent plutôt des passages qui, logiquement, sont superflus. Au gré du traducteur, ils surchargeaient la phrase. Il les a sacrifiés et, avec eux, la fraîcheur et la vie, la libre allure de cette langue parlée qui ne pèse pas chacun de ses mots, grâce à quoi « moi, ce n'est pas de même » a du charme, malgré ce qu'il a de peu littéraire.

Ces suppressions, évidemment considérables, ne font ressortir que davantage l'unique addition qui se trouve dans leur voisinage.

> Les poètes me font toujours courir à pied, *suant comme un blaireau*, comme si j'étais un facteur rural.

Le « facteur rural » peut bien être « le messager du village », mais de « blaireau », pas de trace chez Molière. Ce blaireau est un emprunt de La Fontaine à la langue familière. Le néerlandais actuel utilise encore plusieurs expressions où survit le blaireau autrefois répandu dans nos contrées : ainsi, « suer comme un blaireau », « dormir comme un blaireau », « être aussi gras qu'un blaireau ». La Fontaine n'a donc pas le mérite d'avoir inventé cette image, mais de l'avoir employée à propos et d'avoir ainsi glissé dans le discours de Mercure une note savoureuse et populaire. Ici et souvent ailleurs encore, La Fontaine nous assure qu'il avait quelques cordes sur lesquelles il pouvait jouer.

Dans tel passage où Molière offre une conversation assez vive, il arrive au traducteur d'égaler le texte français et même de mouler son mètre sur l'original.

JUPITER

Où voulez-vous aller ?

ALCMÈNE

Où vous ne serez pas. (II, 6).

En flamand, très exactement :

JUPITER

Waer wilt gy henen gaen ?

ALCMEEN

Daer gy niet wesen sult ..,

Et quand, à l'acte III, scène 2, Mercure refuse de reconnaître Amphitryon, et lance au pauvre général cette question blessante :

> Dis-nous un peu, quel est le cabaret honnête
> Où tu t'es coiffé le cerveau ?

La Fontaine aura peu de peine pour trouver une traduction tout aussi amusante, bien qu'il ait malheureusement laissé tomber « honnête » :

> Dis-moi donc
> Où est le cabaret où tu as regardé dans le broc ? [1]

La Fontaine a de nouveau recouru à une image populaire. Aujourd'hui encore on dit d'un pochard qu'« il a trop regardé au fond de son petit verre » : *hij heeft te diep in het glaasje gekeken* [2]. La griserie ne se produit naturellement que si l'on regarde trop au fond (*te diep*) du verre. La Fontaine n'a pas eu l'habileté de conserver cet adverbe, mais, au lieu du verre, il a mis le broc : c'est une compensation sérieuse ! Certes, par son contenu l'image flamande diffère totalement de l'image française « se coiffer le cerveau », mais celle-ci étant intraduisible littéralement, il fallait seulement un équivalent, et La Fontaine l'a trouvé. Par là on s'aperçoit que le théâtre flamand, comme la peinture, même au siècle le plus raide, n'a pu refouler entièrement un fond populaire et pittoresque, qui va de la plus saine joie aux pires platitudes. C'est à cette caractéristique du génie flamand — la plus constante dans le domaine artistique — que La Fontaine doit l'allure alerte et gaie de certains passages qu'il a librement traduits, mais en restant fidèle à l'esprit de l'original. Voici d'ailleurs un autre exemple. Lorsque Sosie revient du champ de bataille, il avale les reproches de Cléanthis qui lui rappelle la froideur et les taquineries de Mercure. Naturellement, il ne se souvient

1. « ... Seght my dan,
Waer is de croegh daar gy gesien hebt in de can ? »

2. Pour l'expression « *te diep in het glas zien* », voir F. A. Stoett, *Nederlandsche Spreekwoorden*, etc., Zutphen, 1923, t. I, p. 165.

de rien. Mais, ayant foi en sa femme, il ne lui reste qu'à inventer une excuse très plausible :

J'avois mangé de l'ail, et fis en homme sage
De détourner un peu mon haleine de toi.

Voilà où un fils de Breughel et de Teniers se sent à l'aise :

J'avais grignoté de l'ail par grosses bouchées : donc, prudemment, j'ai détourné mon haleine de toi.

Mais il importe ici de lire le texte flamand, car si La Fontaine n'a plus emprunté au trésor des pittoresques dictons, il a senti la musique populaire :

...'k hadt loock gecnabbelt met heel brocken,
Dus heb ick wyslyck mynen adem u onttrocken.

Quelle joie, quelle fantaisie dans cette rafale de *k* espiègles ! L'idée de Molière est drôle assurément, mais que la forme en est donc polie ! « Manger », « faire en homme sage », cela est digne et de bon ton, trop peut-être. Notre Flamand n'y regarde pas de si près : « J'avais grignoté de l'ail à grosses bouchées ; j'ai donc prudemment détourné mon haleine de toi ». « Grignoté » — *gecnabbelt* — ne s'accorde qu'à moitié avec « à grosses bouchées », mais le trait populaire a été de nouveau accentué et, si le geste en a pris un air de gourmandise, voire de vulgarité (qui ne sied pas trop mal à un valet), l'on perçoit dans *gecnabbelt* une onomatopée qui commande celle qui remplit ces deux vers, où les mots se pressent tellement les uns contre les autres qu'à peine une césure y est possible. Certes, La Fontaine n'avait pas le droit de forcer son modèle ; mais on est tenté de le lui pardonner, car, dans ses infidélités, il reste fidèle à l'esprit et à la fraîcheur de Molière en même temps qu'à la bonne langue de son propre pays.

Mais il est presque au terme de ses succès. Les poètes français ont excellé dans les vers lapidaires qui forment une unité à la fois poétique, grammaticale et logique. Ces vers ont attiré l'attention, parfois même les soins du traducteur, et il leur arrive d'être rendus honorablement. Ainsi,

Een die niet haten can, begeert die dat men sterft?

où le parallélisme a été sauvegardé et la concision aussi : « Ce-

lui qui ne peut haïr, désire-t-il qu'on meure? » Mais il est clair que La Fontaine a eu tort de négliger « peut-il ». Il enlevait ainsi à l'attitude psychologique tout ce qu'elle a d'indéterminé jusqu'au moment de la décision ou, mieux, il supprimait tout problème psychologique pour ne plus énoncer qu'un fait. Hélas, l'erreur qu'il a commise ici n'est pas accidentelle. Souvent des nuances importantes ont disparu dans son encre trop peu fluide. Même les réussites partielles sont rares et, pour s'en rendre compte, il suffit d'aller voir dix vers plus loin, où Molière exprime presque la même idée, quoique dans un tour moins brillant.

Dire qu'on ne sauroit haïr,
N'est-ce pas dire qu'on pardonne?

à quoi devrait correspondre :

Niet t'haten connen, is
Dit niet geseyt, dat ick u geef vergiffenis?

(« ne pas être capable de haïr, cela ne signifie-t-il pas que je vous pardonne? »)

Or, non seulement le moule poétique des deux vers qui donnait son relief à la pensée a disparu, mais le « je » (*ick*) substitué à « on » a détruit la valeur générale de la pensée, tout comme le maladroit enjambement en a aboli tout le rythme.

N'épargnons cependant au traducteur aucun témoignage favorable, et apprécions ce passage où, par des moyens différents, il obtient un résultat analogue à celui de Molière :

Ick beminne meer gerieffelijcke quaden
Als grote deughden die met ong'luck ons belaeden [1]

ne rend pas mal

J'aime mieux un vice commode
Qu'une fatigante vertu. (I, 4).

La Fontaine est plus long, mais ce qu'il perd par là de sentencieux, il le rattrape par l'emploi de la rime dont Mo-

1. « J'aime mieux des péchés commodes que de grandes vertus qui nous chargent de malheurs ».

lière s'est dispensé. Cependant plus on descend dans les finesses du style de Molière, plus notre traducteur décourage.

Les jeux de mots, il les méprise. Quoi de plus comique que ce pauvre Sosie dont le cerveau doit être bien torturé lorsqu'il vient nous conter son aventure :

Et j'étois venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé. (II, 1)

C'est illogique ? Tant mieux, c'est d'autant plus amusant ! Mais le bon sens, auquel, dit Despréaux, « tout doit tendre », perd-il ses droits ? Peut-on permettre une telle étourderie ? des contresens frivoles ? Dieu nous en garde ! Que Mercure par un artifice des dieux se métamorphose en Sosie, voilà pour une pièce un nœud bien plaisant ; mais cela n'autorise pas le galimatias. Et La Fontaine d'adoucir la contradiction qui le choque :

Ick heeft in huys geweest eer ick daer selven quam.

Ce qu'on pourrait traduire littéralement : « *Je* a été dans la maison avant que je n'y arrive moi-même ». Hélas ! cette troisième personne « *a été* » tue tout l'enjouement de la phrase, sans d'ailleurs la rendre plus claire.

Nos rhétoriqueurs ignoraient le jeu raffiné des mots et de l'esprit. Et incapables de jouer, ils s'imposaient une sévérité qui leur allait mal. Ils confondirent gravité et distinction, raideur et noblesse. Voyez comme ils fanent toute la fraîcheur d'une charmante scène (II, 2) :

AMPHITRYON
A moins d'un songe, on ne peut pas, sans doute,
Excuser ce qu'ici votre bouche me dit.

ALCMÈNE
A moins d'une vapeur qui vous trouble l'esprit,
On ne peut pas sauver ce que de vous j'écoute.

AMPHITRYON
Laissons un peu cette vapeur, Alcmène.

ALCMÈNE
Laissons un peu ce songe, Amphitryon,

Ce parallélisme spirituel, voyez à quelle insignifiance il aboutit pour commencer et à quel cahotement pour finir :

AMPHITRYON

't En sy gy droomt, men can u seggen niet verschoonen.

ALCMEEN

't En sy een damp die u het brein beroert, 'k sal toonen
Dat gy verschuldigt blyft aen ongerymden praet.

AMPHITRION

Alcmeen, laet ons dien damp wat laeten blyven.

ALCMEEN

Laet
Het droomen daer, myn man [1].

Il y a là une insensibilité certaine au style et à l'esprit même de Molière. Certaines omissions encore en témoignent :

SOSIE

Je ne l'ai pas cru, moi, *sans une peine extrême,*
*Je me suis d'être deux senti l'esprit blessé,*
Et longtemps d'imposteur j'ai traité ce moi-même (II, 1)

se réduit à : « Je ne l'ai pas cru moi-même ; car vous devez savoir que j'ai traité l'autre moi d'imposteur [2]. »

Peu lui chaut, à La Fontaine, le trouble jeté dans le cœur de Sosie par cette situation bizarre. Au moins, pour achever son premier vers, aurait-il pu traduire « sans une peine extrême ». Mais non, il a préféré une cheville [3].

Le français n'aime pas d'user toujours de propositions assertives qui se ruent sur vous avec force [4]. Comme d'autres

1. AMPH. — A moins que vous ne rêviez, on ne peut pas excuser vos paroles.
ALCM. — A moins qu'une vapeur vous trouble l'esprit, je démontrerai que vous êtes coupable de propos saugrenus. Etc.

2. « 'k En hebb' het selver niet gelooft, want gy moet weten
Dat ick den andren ick bedrieger hebb' geheeten. »

3. « Want gy moet weten ».

4. L. van Deyssel, dont les romans trahissent une forte influence de Zola, écrivait en 1886 : « J'aime la prose qui vient vers moi comme un homme (*dat als een man op mij toekomt*) ».

langues, mais peut-être dans une plus large mesure, il préfère suggérer les idées et les sentiments, plutôt que de les affirmer, et il dispose pour cela de conditionnels affectifs, de propositions interrogatives apparentes, de futurs conjecturaux ou d'anticipation.

Ainsi Amphitryon, accordant peu de foi aux dires de Sosie, lui demande, un sourire sceptique sur les lèvres :

Le moyen d'en rien croire, à moins d'être insensé ? (II, 1).

Mais toute légèreté et tout sourire a disparu dans la massive affirmation du traducteur : « Celui qui est capable de croire cela, est fou [1]. »

Et voyez cette série d'interrogatives :

D'où peut procéder, je te prie,
Ce galimatias maudit ?
Est-ce songe ? est-ce ivrognerie,
Aliénation d'esprit,
Ou méchante plaisanterie ? (*Ibidem*).

Oui, « méchante plaisanterie » que cette suite de questions ! Une seule doit bien suffire, a dû penser La Fontaine : « D'où vient ce charabia ? C'est un songe ! Trop de rafraîchissements t'ont gâté l'esprit : c'est une plaisanterie stupide [2]. »

Mais la fantaisie ailée encore une fois s'est envolée. Et une fois de plus encore, lorsque Mercure, fatigué de ses voyages, attend la Nuit, en se reposant sur un nuage. La Nuit exprime alors son étonnement de façon indirecte :

Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las ? (*Prol.*).

Mais on ne retrouve rien de cette délicatesse dans la phrase affirmative de la traduction : « Être fatigué, c'est assez mauvais pour un dieu [3]. »

Enfin quand on lit :

*Dit soet onthael kon ick wel derven,*

1. « Die sulckx gelooven can is geck ».
2. « Van waer comt desen praet ? 't Is droom, te veel verversingh
Heeft u 't verstand verwent ; 't is hersenloose schersingh. »
3. « Vermoeyt te syn, dat is voor eenen godt wat sleght ».

« Je pouvais bien me passer d'un si doux accueil », le sens n'y est même pas, à moins qu'on ne prête une teinte amère ou désespérée à la version flamande. Comme on est loin de cette plainte :

Ah ! d'un si doux accueil je me serois passé ? (II, 2).

Entre les deux il y a la distance d'une caresse à un coup droit.

Ces quatre textes que nous venons de citer se rangent tous sous la modalité interrogative, et, pourtant, aucun d'eux n'est une vraie question ni n'attend vraiment une réponse. Chacun, sous une même forme, exprime une nuance différente. Nous ne nous attarderons pas à la dégager, il nous suffira de constater que, chaque fois, le traducteur flamand l'a laissée échapper : en grande partie parce qu'à l'interrogation il a substitué une lourde affirmation. Ne l'accablons pas, cependant, et souvenons-nous que, plus haut, il avait fait preuve de plus de goût en traduisant : « Dis-nous... où tu t'es coiffé le cerveau ? »

Bref, on n'assiste à des réussites que de temps en temps. La Fontaine a quelquefois senti Molière, mais assez souvent Molière lui est resté fermé. Peut-être, d'une manière générale, La Fontaine n'était-il pas assez familiarisé avec la langue et avec l'esprit français. Peut-être aussi le temps lui a-t-il manqué pour mieux réussir. Il semble qu'à l'*Olyftack* on ne commençait en général qu'en novembre à s'occuper des pièces qu'on jouerait le mardi-gras de l'année suivante.

On jugera sans doute que La Fontaine fut bien médiocre et que nous nous sommes trop arrêté à lui. C'est que, malgré tout, cet homme n'est pas sans mérites dans la médiocrité de son temps. Au milieu de l'impuissance ridicule de ses contemporains il est l'unique traducteur anversois qui aurait pu réaliser une œuvre estimable. Compatriote de Teniers, il sait le prix des choses populaires, et, dans le domaine du style et de l'esprit, ses bons résultats sont assez fréquents pour qu'ils ne soient pas dus au hasard. Si l'ambiance eût été meilleure, s'il y avait trouvé plus d'encouragements, il eût sans doute apporté plus de soin à son travail. Mais sa personnalité et son talent manquaient de vigueur : ils portent trop les traces de son époque.

Et pourtant, rien n'aiguise, comme la traduction, l'esprit, les sens et le cœur d'un homme de lettres. Dans leur étude sur *L'Influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paul Hazard et Henri Bédarida ont écrit que les éléments étrangers « ne manquent pas de se transformer en substance nationale, par assimilation. Ils paraissent menacer la qualité spécifique d'un esprit, tandis que, tout compte fait, ils l'enrichissent et le renforcent [1]. »

C'est en vain, cependant, qu'on eût espéré un rajeunissement de la littérature flamande au contact des lettres françaises. Entre 1769 et 1795, l'Académie fondée par Marie-Thérèse couronnait soixante-sept mémoires : onze seulement étaient rédigés en flamand [2]. L'un des meilleurs pamphlétaires de la fin du siècle, l'avocat Verlooy, déclare que ses contemporains sont hypnotisés par les livres français. On lit Voltaire, Boileau, Montesquieu, Corneille, Nolet, Rolin, Molière, Raynal, Linguet, Beaumarchais, « et mille autres », dit-il. Et il ajoute : « Sur les scènes, la décadence est extrême... Combien peu de goût, quelle sécheresse dans nos pièces de théâtre et nos poésies [3] ! »

La victoire française avait été écrasante, elle ne féconda rien, du moins apparemment. C'est au romantisme européen que devait être réservée la tâche de ressusciter la Flandre endormie.

*Jadotville* (*Congo*). Willy Lambrechts.

1 Paris, 1934, p. 121.

2. J. des Cressonières, *Essai sur la question des langues dans l'histoire de Belgique.* Bruxelles, 1920. P. 312.

3. *Verhandeling op d'Onacht der Moederlyke Tael in de Nederlanden.* Réédité p. R. van Roosbroeck. Anvers, 1938. P. 3.

# LES LIVRES

Elian F. FINBERT. *Aspects du génie d'Israël.* Paris, Cahiers du Sud, 1950. 14 × 22, 443 p.

Le peuple juif qui, de tout temps, a suscité chez les aryens, les sentiments les plus contradictoires : mépris, haine farouche, immense pitié, demeure une énigme. Bien des écrivains chrétiens, les frères Tharaud en premier lieu, se sont efforcés de lever un coin du voile qui dissimule son âme à nos yeux. Mais qui le fera mieux que les Juifs eux-mêmes? En puisant dans l'œuvre de vingt-trois écrivains ou philosophes juifs, Élian F.Finbert s'est proposé d'éclairer à nos yeux le judaïsme « de l'intérieur », sans cependant prétendre faire ainsi le tour du génie d'Israël.

Non sans une netteté un peu brutale, il souligne, dès les premières pages de son introduction, tout ce qui sépare le judaïsme de toute autre religion, et en particulier du catholicisme. Le Juif, en rébellion constante contre les fatalités du monde, est préparé par vingt siècles de discussions talmudiques à l'esprit de libre examen. Chez lui (c'est Finbert qui parle) la pensée active (qui ne peut être circonscrite dans un dogme) et la croyance religieuse ne sont point opprimées par une vieille métaphysique contraire à la nature, basée sur le péché originel ; elles sont affranchies de tous principes antirationnels, de toute hantise d'outre-tombe ou de la mort... Elles sont présentes dans tout ce qui ne cesse de charpenter l'univers. Les Juifs sont fiers de la place prise, dans la civilisation, par Einstein, Bergson, Freud, Marx, Kafka, Chaplin même, ces « briseurs d'automatismes », dont l'action, dans tant de domaines divers, a suscité tantôt l'admiration et le respect, tantôt la haine.

L'opposition entre le génie d'Israël et celui de Rome et d'Athènes est nettement marquée, elle aussi. Les humanités gréco-latines (c'est toujours M. Finbert qui parle) se sont réfugiées dans un univers de papier qu'elles nourrissent. La leçon qui se dégage du génie d'Israël est actuelle parce que tout, en lui, porte sur la plasticité du devenir de l'homme...

Le lecteur catholique, ainsi averti par cette profession de foi hautaine sous sa forme modérée (nous l'avons résumée), n'en lira pas moins avec le plus vif intérêt les quelque quatre cent vingt pages qui suivent. Il y découvrira les aspects traditionnels et humanistes du génie d'Israël (à signaler l'étude de 1890, mais toujours d'actualité, d'Arsène Darmesteter sur le Talmud). Au chapitre des Influences et des Échanges figure une admirable évocation de Gœthe en présence d'Israël. « Les lettres et les arts » montre combien grand est l'apport juif, même lorsque littérateurs et artistes créent dans le cadre de leur pays d'adoption. Chez Erlanger, Dukas, Darius Milhaud et bien d'autres, on pourrait suivre, dit Finbert, les filigranes sonores de la sensibilité juive dans la masse de leurs polyphonies. Au-dessus de Mendelssohn, de Meyerbeer et d'Offenbach, le critique René Leibovitz place Mahler et surtout Schoenberg, qui a renouvelé le sens même de la couleur orchestrale.

Dans le chapitre consacré aux Juifs dans la peinture française moderne, Jacques Sabile souligne le rôle de Pissarro dans le mouvement impressionniste, celui de Modigliani, de Zack, de Chagall, de Soutine dans la peinture contemporaine. Mais très habilement, il démontre que leur influence ne put contrebalancer celle de la glorieuse pléiade aryenne, de Monet à Utrillo.

Après quelques « témoignages » de Péguy, de Vercors, de J. Madaule sur la pensée juive, voici encore tout le drame du Juif parmi les aryens, évoqué de poignante manière par Rabi. Enfin, des extraits d'une sorte de Mystère, « La Reine Esther », transmis par voie orale, ainsi que des poèmes traduits du Yiddish et des échantillons finement choisis de l'humour juif achèvent cette étude instructive tant par les enseignements qu'elle contient que par les aperçus qu'elle ouvre sur l'âme juive à travers celle des auteurs, à l'insu peut-être de ceux-ci.

G. GILLAIN.

M. Dominica LEGGE. *Anglo-Norman in the Cloisters.* The Influence of the Orders upon Anglo-Norman Literature. Edimbourg, University Press, 1950. 14 × 20, VII-147 p. (EDINBURGH UNIV. PUBL. Language and Literature, 2).

Voici un excellent chapitre de la « vie littéraire en Angleterre au moyen âge ». J'insiste sur ce point : l'anglo-normand, dans son évolution linguistique et son emploi littéraire, a alors acquis l'indépendance. Du XII$^{e}$ au milieu du XIV$^{e}$ siècle, il fut langue vulgaire commune dans toute l'Angleterre, l'anglo-saxon ne se présentant

encore qu'en dialectes trop distincts. Dans l'usage des religieux du XIIIe siècle, par exemple, si le latin est la langue de la théologie et de l'enseignement en général, si pour la poésie et les œuvres mystiques on recourt à l'anglais, pour les sermons et les œuvres moralisatrices on utilise l'anglo-normand de préférence.

Le livre de D. Legge est encore sans correspondant en France. C'est une synthèse de la production anglo-normande du clergé régulier. Vies de saints, poèmes moraux, sermons, chroniques sont dus à une douzaine de Bénédictins (Denis Pyramus, Simon de Walsingham, Éverard de Gateley, Martin, moines de Bury ; Beneit, Mathieu Paris, peut-être Guischard de Beaulieu et Thomas de Kent, moines de St-Albans, Élie de Winchester, l'auteur anonyme de la *Vie de S. Modwenna*, Jean de Canterbury, Benedeit), à deux Bénédictines (dont Clemence de Barking), à des Cisterciens (Simon de Waverley et Adam Ros), à un Templier (Henri d'Arci), à des chanoines de Saint-Augustin (Guillaume de Berneville, Angier, Pierre de Peckham, Simon, Pierre de Langtoft), à une chanoinesse (Marie, l'auteur de la *Vie de S. Audrey*), à deux Dominicains (Jofroi de Watreford et Servais Copale), à quatre Franciscains (Jean Pecham, Adam d'Exeter, Thomas de Hales, Nicole Bozon). L'histoire ecclésiastique de l'Angleterre explique la part relativement réduite des Cisterciens, retenus surtout par les activités agricoles, et celle des Dominicains, évincés par les Franciscains. Parmi les genres, on ne peut pas dire que tel d'entre eux fut la spécialité d'un Ordre particulier. Les différences que l'on constate sont celles que détermine la mode (les Vies de saints au XIIe siècle) et la prédication des Frères mineurs. De même, si l'on examine la valeur littéraire, point de climat plus favorable qu'un autre : c'est par leur individualité seulement que se détachent Mathieu Paris, Nicole Bozon et Pierre de Peckham de la cohorte des écrivains religieux.

L'auteur a dû sortir quelque peu du sujet indiqué dans le titre et, amené par la similitude des œuvres et aussi par la comparaison qu'il voulait établir, il s'est intéressé à la production des séculiers : Edmond d'Abingdon, archevêque de Canterbury, Robert Grosseteste, évêque de Lincoln, qui écrivit un sermon en vers *Le Mariage des sept filles du Diable* et ce traité allégorique fameux, *Le Chasteau d'Amour*, les chanoines Simon de Freine et Jordan Fantosme, les chapelains Sanson de Nantuil, Robert de Greatham, Geoffrey Gaimar, Guillaume Adgar, Guillaume Giffard.

D. Legge fut fort avisée en se demandant dans quelle mesure les bibliothèques des Ordres contenaient des œuvres anglo-normandes. La réponse pouvait surprendre et, en effet, on remarque que les Cisterciens, moins efficients, possédaient les fonds d'œuvres les plus importants. Parmi les manuscrits les plus répandus dans les couvents, on cite la *Merure de Seinte Eglise* que l'archevêque Edmond d'Abingdon a destinée aux religieuses, le *Manuel des Pechiés* de Guillaume de Waddington, un séculier, et la *Lumere as Lais* de Pierre de Peckham, un Augustin. Ces deux derniers ouvrages s'adressaient aux laïques et on découvre, de fait, que la littérature pieuse anglo-normande servait aux religieux comme aux gens du monde. On peut croire d'ailleurs que l'anglo-normand était la langue familière commune des cloîtres et surtout des couvents féminins.

Cette littérature fort riche sinon très variée a été cultivée de la fin du XII^e^ au milieu du XIV^e^ siècle, d'abord à l'ouest surtout, puis plus tard surtout au nord-est de l'Angleterre. Elle était patronnée tant par les abbés que par les souverains et seigneurs laïques ; il n'est pas rare même qu'une supérieure de monastère demande à un moine d'écrire pour ses sœurs un traité de morale chrétienne.

L'ample matière qu'avait à exploiter D. Legge ne lui a pas permis de s'attacher à autre chose qu'à l'identification parfois difficile des écrivains et à la date de leurs œuvres. Ses brefs aperçus sur le contenu et sur le mérite des compositions seraient jugés insuffisants si l'on perdait de vue qu'elle a voulu la synthèse et non l'analyse. Dans cette voie, elle a réussi et ses résultats, fort satisfaisants, seront plus précieux encore lorsqu'un travail similaire aura été réalisé pour l'anglo-saxon en Angleterre et pour le français en France. Déjà, grâce à D. Legge, on connaît mieux la vie littéraire et, si elle n'a découvert aucune œuvre nouvelle, elle a animé quelque cinquante rubriques des 404 de la bibliographie classique de J. Vising. Par des multiples observations se précise à nos yeux l'importance de l'anglo-normand dans la vie intellectuelle anglaise. Cette langue, moins noble que le latin, jouit jusqu'en 1350 environ d un prestige plus grand que les parlers anglo-saxons ; cette langue une servait de langue commune. O. JODOGNE.

John Hayes Hammond. *Francisco Santos' Indebtedness to Gracián.* Austin, 1950. 15 × 22, iii-102 p. (University of Texas Hispanic Studies, I).

— M. Romera-navarro. *Estudios sobre Gracián.* Austin, 1950. v-146 p. (même collection, II).

Dans sa brièveté, la dissertation de M. John Hayes Hammond donne plus qu'elle ne promet, car c'est une véritable étude sur Francisco Santos (1617?-1697?). Le second chapitre est formé par l'analyse de tous les ouvrages de l'écrivain, et il sera d'autant plus bienvenu que beaucoup d'entre eux sont aujourd'hui peu lus et malaisément accessibles. Ce qui a frappé M. Hayes Hammond, c'est que Santos, qui n'est guère original, et qui se réfère fréquemment à Cervantes, Quevedo et Zabaleta, ne prononce qu'une fois le nom de Gracián. Or il a pratiqué très assidûment le *Criticón* et il lui fait de larges emprunts, qu'il s'agisse d'éléments allégoriques ou d'appréciations satiriques. M. Hayes Hammond constate par exemple que le quart environ de *La Verdad en el potro* de Santos provient de Gracián. Les rapprochements et les citations qu'il fait paraissent décisifs, et ses conclusions ne soulèveront sans doute aucune objection sérieuse.

M. M. Romera-Navarro, à qui l'on doit une monumentale édition du *Criticón*, est un des hommes qui connaissent le mieux Gracián. On se félicitera donc sans réserve qu'il ait réuni en un volume les études qu'il a consacrées à cet auteur, en y joignant des pages nouvelles qui ajoutent encore à l'intérêt du livre. Certains de ces articles relèvent surtout de l'érudition, une érudition riche et sûre, et très prudente en même temps. D'autres sont des analyses psychologiques ou littéraires menées avec beaucoup de finesse et de pénétration. On appréciera plus particulièrement le premier article, sur le caractère du célèbre Jésuite, l'article V, composé de remarques sur le *Criticón*, et l'article VI, sur l'humour et la satire chez Gracián. Celui-ci, comme je l'ai rappelé ici même en marge d'un travail du P. Batllori (voir *Lettres romanes*, V, 1951, p. 58-60), demeure un personnage énigmatique, et ce n'est par un des moindres mérites de M. Romera-Navarro que de dégager si vigoureusement les points qui doivent exercer la sagacité des chercheurs.

Robert Ricard.

Louis-Edouard Roulet. *Voltaire et les Bernois*. Neuchâtel, La Baconnière, 1950. 14 × 19, 248 p.

Quand on vient de fermer le livre de M. Roulet, on ne peut s'empêcher de souhaiter que la critique littéraire y trouve un modèle du genre. Il est bien agréable — et, mon Dieu, assez rare — de voir à la science véritable un visage aussi séduisant.

En se proposant d'étudier les rapports heureux et malheureux, enthousiastes ou déçus que, de Monrion, de Genève, puis de Ferney, Voltaire avait eus avec les Bernois, M. Roulet s'était fixé un sujet dont les dimensions, volontairement restreintes, lui ont permis d'être, tout en gardant l'aisance et le bon ton de la conversation, remarquablement précis et documenté. La valeur scientifique du livre est indiscutable et beaucoup de spécialistes y liront avec intérêt et profit le détail des relations du patriarche de Ferney avec son redoutable adversaire, le philosophe Albert de Haller, ou de celles — marquées, cette fois-ci, d'une adroite mais sereine amitié — qu'il avait avec le pasteur Élie Bertrand. M. Roulet a apporté une très intéressante contribution à la connaissance de Voltaire, en publiant un grand nombre de documents manuscrits provenant des archives de l'État de Berne et des bibliothèques de Berne, Genève et Neuchâtel. Ainsi, la ruse, l'intelligence et la rouerie d'Arouet n'ont jamais apparu comme dans cette curieuse lettre, jusqu'alors inédite, où l'on voit Seigneux de Correvon, le traducteur d'Albert de Haller, rassurer le philosophe bernois sur la piété de l'auteur de la Pucelle :

> Monsieur de Voltaire s'étendit assez sur l'insuffisance de la raison humaine pour nous éclairer sur la vaste et profonde sagesse du système dont l'homme est l'objet ; et sur la nécessité indispensable d'en rechercher le nœud dans la Révélation Divine. Il prononça enfin, avec une parfaite confiance, qu'il n'y avait que la religion et la religion chrétienne seule qui fût capable de répondre à toutes les difficultés, de dissiper tous nos doutes, de calmer toutes nos craintes et de nous donner sur notre sort présent et à venir une pleine quiétude (p. 83-84).

La solidité scientifique de l'ouvrage de M. Roulet apparaît encore dans le grand nombre et l'utilisation des renseignements qu'il nous apporte sur les démêlés de Voltaire avec l'ancien commis des frères Crammer, le libraire Grasset, ou bien sur l'édition dite de Kehl et sa réimpression par la Société typographique de Berne. Notons enfin, toujours dans le même ordre d'idées, que le livre se

termine par une bibliographie qui, sur cette question naturellement limitée, répond à tous les besoins.

Mais ce serait trop peu que de rendre hommage aux qualités de savant de M. Roulet. De-ci, de-là, l'auteur a éclairé son œuvre de réflexions personnelles et de jugements de valeur bien faits pour retenir l'attention. Trois points méritent, croyons-nous, d'être signalés. D'abord la rapide mais très pertinente étude que M. Roulet consacre aux relations de Voltaire avec Catherine II. La protection que l'impératrice de Russie accordait aux Encyclopédistes était-elle sincère ou n'était-elle pas seulement — du moins au début — une habileté politique, destinée à atténuer l'indignation qu'avait provoquée, en France, le lâche assassinat du Tsar Pierre? M. Roulet souhaite avec raison que le sujet soulevé par les rapports de Catherine II avec les philosophes français du XVIII^e siècle soit examiné de près.

La maîtrise de pensée de l'auteur apparaît aussi dans les dix pages (216 à 227) consacrées à une remarquable étude comparée des philosophies de Haller et de Voltaire, « un épisode — comme le dit M. Roulet — de l'interminable controverse entre la foi et la raison ».

Disons, enfin, que les jugements portés sur Voltaire lui-même par M. Roulet nous ont paru très prudents et toujours motivés. Juger Voltaire! Est-ce possible? Quoi de plus fuyant, de plus changeant que sa pensée? de plus déroutant que les élans... ou la sécheresse de son cœur? Est-il sincère? oui ; à ses heures. Il y a bien, en effet, un « Voltaire des bons et des mauvais jours », et M. Roulet nous le présente très bien quand il écrit :

> « Voltaire n'est pas toujours pareil à lui-même. Sincère aujourd'hui, fourbe demain, à la fois obséquieux et impertinent, homme d'argent ou homme de cœur, il se transforme avec une déconcertante habileté. Ces volte-face inattendues, ces pirouettes surprenantes ont confondu les contemporains et dérouté les critiques. D'aucuns ont fait de lui un démon, Lucifer venu sur terre pour détrôner le Christ ; d'autres ont érigé des statues à l'apôtre de la tolérance... (p. 98).

Nous permettra-t-on d'ajouter : « Et tous avaient raison »?

En tout cas, au visage tour à tour souriant et grimaçant de Voltaire, M. Roulet se plaît à opposer le regard ardent et sincère de Rousseau, qui lui aussi a eu des démêlés douloureux et regrettables avec les Bernois. M. Roulet ne cache pas sa sympathie pour Jean-Jacques et on le sent heureux de pouvoir écrire : « L'action

de Voltaire, en définitive, grossissait le nombre des admirateurs de Rousseau » (p. 239) et de pouvoir conclure : « Oui, Gœthe avait raison : Avec Voltaire, c'est un monde qui finit » (*ibid.*).

Il nous reste, maintenant, à remercier M. Roulet de ce qui est peut-être l'aspect le plus original de son livre : nous voulons parler du ton toujours attrayant et vivant qu'il a su donner à une documentation dont la précision même risquait de traîner après elle aridité et monotonie. Il n'en est rien. Bien au contraire, le talent du narrateur a su transformer, par exemple, l'affaire si compliquée et souvent contradictoire du *Poème sur le désastre de Lisbonne* en une manière de « nouvelle » où l'on voit les principaux acteurs, avec leur psychologie particulière, évoluer dans une atmosphère beaucoup plus dramatique qu'historique, sans pour cela rien sacrifier la vérité. Il faut dire, d'ailleurs, que M. Roulet est servi par un style à la fois élégant et précis qui, devant sans cesse son éclat aux deux qualités les plus chères à l'auteur de *Candide*, transforme tout l'ouvrage, même dans ses réserves ou ses critiques, en un livre à la gloire de Voltaire. Jacques QUIGNARD.

Arnold DE KERCHOVE. *Benjamin Constant ou le libertin sentimental*. Paris, Albin Michel, 1950. 14 × 21, 363 p.

« Combien d'artistes et d'écrivains dont la trompeuse fécondité ne fut qu'une succession d'efforts toujours renouvelés mais toujours vains, pour mettre au monde la seule œuvre qui les eût exprimés sans les trahir ! Combien d'amants aux multiples maîtresses qui n'ont jamais trouvé d'amour, combien d'hommes acculés à une mort héroïque parce qu'ils n'avaient pas su vivre, combien de gloires qui ne furent que les « deuils éclatants » de bonheurs échappés et d'aspirations inassouvies ! Combien de vies, enfin, dont l'apparente réussite n'est qu'une défaite déguisée, la faillite d'un destin qu'une erreur initiale égare loin de ses voies particulières !... C'est l'histoire d'une de ces défaites déguisées que l'auteur de ce livre a voulu retracer, en écrivant la biographie de Benjamin Constant. » Histoire passionnante, brillamment contée. De lecteurs, nous devenons confidents, et nous assistons, émus, à la lente et fatale défaite d'un homme écrasé par ses contradictions et, quoique célèbre, mort inachevé.

Chaque chapitre est le récit d'un échec. L'adolescent sans mère est livré aux « soins » de précepteurs divers mais également peu compétents et peu scrupuleux. Fermé à son père, soldat que la

timidité raidit, il cache sous le scepticisme et l'indifférence apparente une sensibilité sans emploi. Très tôt il fréquente, en même temps que les grandes universités d'Europe, les salles de jeux et les cabarets. Une réputation de débauché prétentieux et cultivé le précède dans les salons, où sa causticité s'exerce aux dépens de chacun. Maladroit et vulnérable, il connaît de nombreuses aventures charnelles ou sentimentales, aussitôt dénouées. Dès qu'une liaison passionnément cherchée s'établit, l'ennui s'installe. Don Juan lucide et sensible, il devient, la mort dans l'âme, le bourreau de celle qu'il a cessé d'aimer tout en lui restant, par une cruelle pitié, asservi. Tribun, il « se réfugie dans l'alibi de l'action ». Il se fait le théoricien du libéralisme, l'historien des religions. Là encore, velléitaire insatisfait, il s'abuse et nous abuse, il joue un rôle, il cherche une diversion.

Son drame, c'est celui de cet *Adolphe* commencé un soir de lassitude et du plus poignant retour sur lui-même. Et qu'importe qu'il y ait fiction ou réalité ? qu'Élléonore emprunte son visage ou son âme, en tout ou en partie, à la tendre et amoureuse Anne Lindsay, à Charlotte de Herdenberg, à Belle de Charrière, ou encore et surtout à l'impétueuse Madame de Staël, représentée ici avec tant de vie ? Adolphe et Benjamin Constant ont partie liée et ne font qu'un. Les traits si vivement et si profondément évoqués par A. de Kerchove appartiennent aussi bien à l'un qu'à l'autre : « sa faiblesse, son indécision, son incapacité à se donner ou à se refuser tout entier, sa crainte de la douleur d'autrui qui lui imposait des ménagements hypocrites et inutiles, sa lucidité qui lui défendait l'illusion, sa pitié malfaisante, et surtout cette lacune qui expliquait tous ses autres défauts : l'absence de vitalité, qui le rendait inapte à la passion prolongée et inconstant par lassitude bien plus que par versatilité ».

A. Gommers.

Unesco. *Hommage à Balzac.* Paris, Mercure de France, 1950. 12 × 19, 454 p.

L'Unesco n'a pas laissé passer les Commémorations balzaciennes de 1949 à 1950 sans y apporter sa contribution. Quinze auteurs ont représenté le monde dans cet hommage. Les pays indiens et arabes, l'Europe et l'Amérique attestent ainsi la présence et l'actualité de Balzac cent ans après sa mort.

Dans les grandes lignes, on peut ranger les présents essais en deux groupes : les uns décrivent la situation de Balzac dans le

monde, les autres s'attachent plutôt à l'œuvre proprement dite. Mulk Raj Anand, dans un dialogue grave et malicieux tour à tour, situe le romancier dans la mentalité hindoue, montre ce qui en Balzac répugne à celle-ci et ce que les esprits avancés — représentés ici par R. Tagore — aiment en lui. Mahmoud Teymour Bey (*La leçon de Balzac*) souligne tout ce qu'il y a d'oriental dans la personne et l'œuvre de l'écrivain. S'il y a un aspect « Mille et une Nuits » dans *La Comédie humaine*, il faut retenir, par contre, que la littérature arabe actuelle se rapproche de Balzac par son réalisme social.

Quelques études précisent l'influence exercée par Balzac à l'étranger : en Norvège, comme l'indique M. Francis Bull (*Balzac et la Norvège*), où Camille Collett, Arne Garborg et Johan Boher peuvent être retenus comme les principaux disciples de notre romancier ; en Suède, où, selon M. Gustav Freden (*Balzac dans la littérature suédoise*), son succès date des années 1833 et où C. J. L. Almqvist et Strindberg attestent fortement l'emprise balzacienne ; en Pologne enfin, où un admirateur passionné de Balzac, le Dr Th. Boy-Zelenski, traduisit toute *La Comédie humaine*, sans cependant rencontrer alors — mais c'est chose faite aujourd'hui — l'audience que ses efforts méritaient (Jaroslaw Iwaszkiewicz, *Balzac et la Pologne*).

M. F. Mauriac a cherché à définir quelques aspects de l'*actualité de Balzac*. Il affirme que, si *La Comédie humaine* est antichrétienne par essence, elle n'en est pas moins traversée par des courants religieux. Balzac ouvre, dit-il, des espaces intérieurs qu'il nous faut encore défricher. M. Wl. Weidle, lui, a résumé *La place de Balzac dans l'histoire des Lettres*. Balzac, écrit-il, est réellement un « primitif », il a ouvert la voie du roman en le recréant, il a rompu avec une tradition de culture gréco-latine pour s'inspirer de sources modernes, étrangères et souvent de basse qualité, prenant son bien où il le trouvait. Ce fut là sans doute, note très bien M. Weidle, la cause profonde de l'inintelligence réciproque de Balzac et Sainte-Beuve. Pour le reste, c'est à Walter Scott que Balzac a dû son orientation, où il importe de distinguer deux aspects. Il a commencé par adopter le roman historique, qui prétendait décrire les mœurs ou reconstituer les décors d'autrefois. Puis il a tiré de Scott une conception de l'histoire : il a voulu expliquer les événements et les hommes dans leur particularité individuelle et dans la complexité de leur ensemble, pour élever ainsi le roman « à la valeur philosophique de l'histoire ». M. Weidle note que le succès

mondial de Balzac est venu assez tard, et qu'il a été suscité d'abord par des poètes plutôt que par des romanciers.

Touchant davantage l'œuvre elle-même du romancier, le regretté Alain donne ici son article *A travers Balzac*, qui fut publié aussi par le *Mercure de France* du 1er novembre 1950. Il y médite sur quelques points centraux de *La Comédie humaine* : l'argent, l'ambition, l'amour, Dieu. Il montre excellemment la clairvoyance de Balzac dans sa conception du rôle et de la signification de l'argent. Il établit également un parallèle fort instructif entre Rastignac et Rubempré.

M. A. Béguin, dans une très belle étude, définit *La vocation du romancier* et parle de la grande tentation qui la mit en péril : la manie de philosopher, une « certaine primauté qu'il accorda longtemps à la pensée abstraite, avec une naïve confiance d'autodidacte qui ne reconnaissait pour siennes que les étapes « nobles » de son existence ». Balzac, dans ses investigations philosophiques et mystiques, aurait côtoyé la folie ; il serait revenu vers l'existence concrète et y aurait trouvé la santé et l'équilibre. M. Béguin suggère que, dans ses spéculations, Balzac avait cherché à s'affranchir du temps. Retourné à la réalité, il aurait eu quelque peine à s'accommoder du temps : voilà pourquoi il aurait écrit des nouvelles-tableaux avant d'aborder ses grands romans.

Signalons une esquisse de M. Bouteron sur *Balzac et la gloire*, quelques vues originales de M. Ventura García Calderón (*Balzac si près de nous*), et une longue étude de M. Ézéquiel Martínez Estrada sur *La philosophie et la métaphysique de Balzac*. Se refusant à réduire la pensée de Balzac à un système étroit et figé, M. Martínez Estrada nous livre des aperçus et des intuitions sur ce qui en aurait été le centre et sur les formes qu'elle se créa. Très suggestives, par exemple, sont les pages relatives à la signification du milieu ou au couple hérédité-hasard. Retenons aussi que M. Martínez Estrada rejoint A. Béguin quand il affirme que « fondamentalement, Balzac est un penseur qui a choisi, par scrupule de fidélité à la mission qu'il devait remplir, la forme mythique au lieu de la forme logique, l'allégorie au lieu de la définition, les choses et les fait purs en guise de symboles et de métaphores ». C'est là un essai de synthèse très méritoire.

M. H. Levin a écrit une étude rapide mais intéressante sur *Balzac et Proust*. Après avoir analysé les termes « proustien » et « balzacien », il montre quelques points de ressemblance et d'opposition

entre les deux écrivains. Rappelant le pastiche que Proust fit de Balzac en 1908, il insiste sur le fait que l'influence de Balzac sur Proust est postérieure à la première intention de celui-ci d'écrire son roman. Proust voulut faire d'abord une œuvre subjective, précieuse. Ce n'est qu'ensuite, afin d'étoffer ses personnages, dramatiser son récit et constituer une société, qu'il fut amené à demander des leçons à Balzac (même son Charlus aura un prototype balzacien : Vautrin). Enfin, comme Balzac il a placé au-dessus de tout sa vie d'artiste, la création de son œuvre.

M. R. Mortimer a vu dans Balzac *L'affirmation de la vie.* Le pessimisme de Balzac est, nous dit-il, superficiel : ce qui est constant et fondamental, c'est son attachement à l'existence, son appétit de toutes choses, son enthousiasme toujours frais, son « insouciante et démiurgique prodigalité ».

Dans un brillant essai, M. Pedro Salinas constate que depuis le xviii[e] siècle, l'écrivain se voit doué de trois pouvoirs : un pouvoir spirituel, un pouvoir social et un pouvoir économique. La littérature n'est pas seulement une création de l'esprit, elle est devenue une force humaine et une source de richesse. Balzac a sollicité les trois pouvoirs. Il s'est donné totalement à la création ; il a fait fructifier son génie par un labeur surhumain, jusqu'à l'épreuve suprême, le style. Mais il a voulu gagner les autres pouvoirs : être riche et conquérir les foules. Il a manqué la fortune et il n'a dominé que partiellement ses contemporains. Son pouvoir réel, comme celui de tout écrivain, est intérieur, et c'est par l'intérieur qu'il a pu manier l'argent et diriger les hommes (*Les pouvoirs de l'écrivain ou les illusions perdues*). R. Pouilliart.

F. W. J. Hemmings. *The Russian Novel in France. 1884-1914.* Oxford University Press, Geoffrey Cumberlege, 1950. 14 × 23, 250 p.

Le roman russe en France ! Sujet fascinant ! M. F. W. J. Hemmings y a consacré un élégant volume qui est la version légèrement abrégée d'une thèse de doctorat préparée à Oxford, de 1946 à 1948, sous la direction de M. Gustave Rudler. L'auteur emprunte son vocabulaire à l'art stratégique : the launching of an invasion — the onslaught on the naturalist citadel — consolidation — counter attack. Je crains que cette terminologie héroïque ne soit de nature à fausser les perspectives de l'histoire littéraire. Elle suppose, chez l'assaillant, la volonté d'attaquer et, chez l'assiégé,

celle de se défendre. Nous dirions plutôt que la France a demandé au roman russe les vitamines qui manquaient au roman réaliste, et M. Hemmings sera d'accord avec nous, puisqu'il voit essentiellement, dans la diffusion du roman russe en France, une réaction contre le réalisme et le naturalisme. Car le bilan du roman, à l'époque réaliste, est assez décevant. Il ignore, en général, le problème religieux dont toute une lignée de poètes, de Baudelaire à Rimbaud, a gardé l'inquiétude. Lorsqu'on songe à ses précurseurs, aux *Liaisons*, à *Adolphe*, à Stendhal, comme sa psychologie paraît sommaire et comme sa forme, surtout chez Flaubert et chez Zola, paraît barbare dans ce qu'elle a de laborieux et de compliqué ! Berdiaeff, dont je regrette de ne pas avoir trouvé le nom sous la plume de M. Hemmings, avait mis le doigt sur le vif du problème en écrivant dans son étude sur l'*Esprit de Dostoïevski* que « le monde empirique, les formes extérieures de la vie, l'homme en chair et en os ne sont pas les réalités dernières. La réalité pour lui (Dostoïevski), c'est la profondeur spirituelle de l'homme, c'est la destinée de l'esprit humain. La réalité, ce sont les rapports de l'homme avec Dieu, de l'homme avec le diable. La réalité, ce sont les idées par lesquelles l'homme vit. » Ce sont ces réalités-là que le réalisme a trop souvent ignorées, et l'histoire du roman russe en France se confond avec le réveil, dans l'âme française, de ces réalités mêmes.

Ce que les Russes apportent de neuf au roman français à partir de 1884, la France ne l'a pas, avant eux, absolument ignoré. La littérature classique a ses possédés, et la honte où Phèdre est descendue, et la passion d'Oreste poussent au crime aussi sûrement que la haine de Raskolnikov pour Alena Ivanovna. Avant d'être un monstre, Néron est un humilié et un offensé, et tout un siècle de de moralistes, de théologiens et d'écrivains s'est passionné pour le problème du châtiment et le mystère de la rédemption. Bien avant *La Sonate à Kreutzer*, un aimable archevêque avait signalé le danger des névroses sensuelles qu'excite la musique. Avant l'évangélisme de Tolstoï, nous avons celui de Rousseau, et la doctrine de l'art pour l'art, dont le roman russe est la réfutation vivante, n'est elle-même, dans l'histoire de nos lettres, qu'un accident. La mission des écrivains russes aurait-elle été de nous faire retrouver, en pleine stupeur positiviste, la tradition chrétienne du grand siècle ? Léon Bloy n'attendait-il pas des cosaques le salut de la France ? Jules Lemaître, en affirmant que Tolstoï devait tout au romantisme, frôlait une vérité.

Toujours est-il que l'histoire de la diffusion du roman russe en France se rattache étroitement à la liquidation du naturalisme, et cette vue, élémentaire peut-être, mais exacte, donne à l'ouvrage de M. F. W. J. Hemmings une charpente vigoureuse,qui soutient d'autant mieux l'édifice que l'intention de l'auteur n'apparaît pas toujours très clairement. S'il prend la peine de remonter à Mérimée (p. 5-7), pourquoi omet-il de mentionner Xavier Marmier, qui traduisit *Un héros de notre temps* de Lermontov et lui consacra un chapitre dans un volume intitulé *Voyages et Littérature?* Ayant beaucoup embrassé, M. Hemmings étreint parfois mal, et nous pourrions citer de nombreux péchés par omission. Empressons-nous d'ajouter qu'il s'agit de peccadilles d'autant plus excusables que l'auteur est le premier à avoir consacré un travail d'ensemble au sujet qu'il a traité.

Toute étude d'influence gagnerait à être précédée d'une justification de la méthode employée. Il nous paraît très utile d'étudier comment des écrivains, romanciers eux-mêmes,ont compris l'âme russe, ou jugé un Tolstoï ou un Dostoïevski. Cette méthode, qui me paraît des plus féconde quand il s'agit d'un Suarès, d'un Romain Rolland, d'un Gide, ou d'ouvrages de l'importance du *Roman Russe* de Vogüé, garde encore de son intérêt quand il s'agit de critiques professionnels. Ce qui nous paraît moins utile, c'est de cueillir, dans la steppe du roman russe, quelque herbe offrant plus ou moins de ressemblance avec la flore de chez nous, et de conclure aussitôt à l'influence, ou plus modestement, à l'analogie qui ne peut s'expliquer uniquement par le hasard.

Formant en quelque sorte le noyau du livre, cinq chapitres sur treize sont consacrés au roman russe et à la désintégration du naturalisme chez Maupassant, Huysmans, Paul Margueritte, Paul Bourget, Édouard Rod et Charles-Louis Philippe. Nous ne pourrions mieux rendre compte de la méthode de M. Hemmings qu'en montrant la manière dont il traite les rapports de Dostoïevski et de Huysmans. Faut-il compter l'influence de Dostoïevski parmi les facteurs qui contribuèrent à éloigner Huysmans du naturalisme et à hâter sa conversion? M. Hemmings note que Huysmans, dans le procès du roman français qu'il fait au début de *Là-bas*, cite Dostoïevski comme le seul écrivain qui se rapproche du naturalisme spiritualiste qu'il vient de définir. Cet éclair d'intuition est malheureusement suivi d'un contresens, que M. Hemmings a relevé : « encore est-il moins un réaliste surélevé qu'un socialiste

évangélique, cet exorable Russe ». La remarque conviendrait à merveille à... Tolstoï. Mais peut-on attribuer à l'influence l'analogie entre la description, par Huysmans, de la crucifixion de Grünewald et la descente de croix décrite par Dostoïevski dans *l'Idiot*, sous prétexte que les deux écrivains ont insisté, l'un et l'autre, sur les souffrances physiques du Christ? Il y aurait peut-être là une ombre de possibilité si nous n'avions la certitude que Huysmans a eu sous les yeux le tableau de Colmar. Nous ne pouvons pas suivre M. Hemmings qui voit dans ces similitudes quelque chose de plus qu'une ressemblance fortuite.

Tout aussi fragile me paraît sa deuxième hypothèse. On sait qu'à l'intrigue de *Là-bas* se trouve mêlée l'histoire du procès de Gilles de Rais. M. Hemmings la rapproche de l'histoire racontée par Lebedev au sujet d'un personnage qui mangea, poussé par la famine, soixante moines et quelques enfants. La ressemblance, en ce cas, nous paraît plus mince encore. Le crime horrible que raconte Dostoïevski est explicable en quelque sorte, par les circonstances, alors que les crimes monstrueux de Gilles de Rais relèvent de la folie sadique ou de la possession diabolique, thèmes chers à Huysmans. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse, si hypothèse il y a, est des plus ténues, et c'est sur ces deux ressemblances que repose l'argumentation de l'auteur.

Les chapitres consacrés à Tolstoï sont sans doute les meilleurs du livre, et une étude approfondie sur l'influence de cet écrivain en France aurait mérité de faire à elle seule l'objet d'un volume. Si l'œuvre de Tolstoï fut accueillie avec méfiance par l'extrême droite comme par l'extrême gauche, c'est sans doute pour les mêmes raisons qui firent que ces mêmes ailes accueillirent avec ferveur l'œuvre de Sorel et son appel à la violence. Et lorsqu'on songe que les écrivains qui discutent Tolstoï se nomment Suarès et Romain Rolland, on appréciera tout l'intérêt qu'offrent ces chapitres, non seulement pour l'histoire littéraire, mais aussi pour l'histoire politique et spirituelle de la France à la veille de la guerre de 1914.

Pour ce qui est de Dostoïevski et de son influence, il faudrait, pour en faire le bilan, abolir cette ligne de démarcation un peu artificielle que constitue la guerre de 1914-1918. Les écrivains que Dostoïevski a marqués, Gide, Duhamel, Mauriac ont mûri leur talent et leur pensée après cette date. Ce n'est que de nos jours que les mythes de Dostoïevski portent leurs fruits : ce n'est pas

Gide qui les éclaircira, mais Camus, mais Madaule, mais Malraux. Et pour ce qui est de la parabole du Grand Inquisiteur, je ne sache pas qu'elle ait fait l'objet, de la part de la critique française, d'une interprétation valable. Seul Bernanos peut-être en eût pu sonder la vertigineuse profondeur. A. Kies.

Armand Caraccio. *D'Annunzio dramaturge.* Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 14 × 22, 221 pp. (Univ. de Grenoble, Publ. de la Fac. des Lettres).

Le théâtre n'est pas la part la plus importante ni la mieux réussie de l'œuvre de Gabriele d'Annunzio, mais il en est peut-être la plus significative. Quand d'Annunzio aborde le théâtre, en 1897, il y a une vingtaine d'années déjà qu'il publie des vers, des nouvelles, des romans ; de 1897 à 1914, il compose seize drames ou tragédies et puis il se tait. Son activité dramatique appartient donc exclusivement à sa pleine maturité ; au surplus, elle semble bien marquer dans sa vie un tournant essentiel ; elle l'achemine progressivement de l'esthétisme gratuit du romancier à l'action politique qui, dès 1914, l'absorbera complètement.

En choisissant ce secteur de l'immense production d annunzienne, M. Caraccio occupe une position centrale pour la compréhension de l'œuvre. Et l'on peut dire qu'il en exploite parfaitement les avantages. Son analyse scrupuleuse, lucide, s'interdit les généralisations hâtives et les jugements à l'emporte-pièce. Mais, poursuivie patiemment, œuvre par œuvre, elle dégage avec précision les caractères de l'art et de la pensée de d'Annunzio.

Du point de vue esthétique, une pièce s'impose et mérite le nom de chef-d'œuvre : *La Figlia di Jorio* (1904) : en elle culmine le théâtre de Gabriele d'Annunzio. Quelques pièces de valeur avaient préparé ce succès : *La Citta morta, Francesca da Rimini*, voire, « en dépit de sa construction systématique à l'excès », *La Gioconda.* Mais le reste est moins bien venu et, dans les derniers drames, l'inspiration du poète est tarie.

Il s'agit bien en effet d'inspiration poétique, car ce théâtre vaut surtout par son intensité lyrique, par les paysages et les climats qu'il évoque. D'Annunzio ne possède pas le talent du dramaturge qui suscite la vie, anime des personnage, noue une action et tient sans cesse son public en haleine. Jusque dans ses meilleures pièces, il y a des lenteurs, des maladresses, des scènes lourdes ou languissantes. En outre, pour « faire tragique », il a exagéré volontiers

l'âpreté physique de certaines situations, à la recherche de cet « horrible concret », auquel M. Caraccio consacre un appendice particulièrement suggestif. Le véritable don de d'Annunzio est celui de poésie. Sans doute, il n'évite pas toujours l'artifice et l'emphase, ou le pédantisme des réminiscences littéraires systématiques, mais de nombreux passages brûlent d'un lyrisme éclatant, où se mêlent, dans le chatoiement du verbe, un sentiment panique de l'univers et la convoitise enivrée de toute beauté.

A côté des pièces lyriques, il y a le théâtre politique, dont la grandiloquence est insupportable. M. Caraccio indique bien son intérêt historique, indéniable, car son influence sur le développement du fascisme et de l'impérialisme italien fut énorme.

Les deux aspects de ce théâtre trouveraient leur unité, selon M. Caraccio, dans « l'exaltation d'une morale héroïque qui place les protagonistes au-delà du bien et du mal ». Le culte de la création artistique — *creare con gioia* —, auquel sont asservis l'amour et même la volupté, céderait le terrain à l'héroïsme de l'action où l'écrivain finit par s'engager efficacement. Et, certes, l'activité guerrière et politique du « principe del Monte Nevoso » apporte à son œuvre un cachet d'authenticité. Il nous semble pourtant qu'au premier rang reste l'art, mais dans le sens le plus factice et le plus spectaculaire. Toutes les attitudes du poète, depuis la luxure jusqu'au courage militaire. paraissent secrètement viciées, adultérées par l'esthétisme. Il y a, nous semble-t-il, chez lui une sorte d'amour luxurieux de l'art et, finalement de l'artiste, de lui-même. En concluant ainsi, nous ne croyons qu'utiliser les éléments de critique que M. Caraccio a judicieusement rassemblés, mais avec l'avantage de dix années de recul. Le livre de M. Caraccio, en effet, est la mise au point d'un cours fait à la Faculté des Lettres de Grenoble au début de 1939, alors que d'Annunzio venait de mourir. Par souci de fidélité envers son public, l'auteur s'est interdit toute modification importante au texte qu'il avait alors composé, « dans l'atmosphère même du lendemain de la mort de l'écrivain ». Or nulle critique, plus sûrement que le temps écoulé, n'aurait pu nous faire resssentir la précarité de l'œuvre d'annunzienne Sommes-nous injuste, devons-nous à quelque « désaccord » trop personnel l'impression de vanité, de vacuité, d'enflure qui nous accable en présence du poète italien ? A regarder les choses objectivement, il nous semble cependant que le tragique destin de l'Italie depuis 1939 suffit à condamner l'influence historique du tribun.

Quant à son œuvre artistique, les indéniables beautés qu'elle renferme ne sauraient nous masquer le vide profond de la philosophie qui prétend l'animer. Notre époque aime le geste gratuit et la révolte, et retourne peut-être à l'individualisme ; mais elle teinte tout cela de tragique et aussi d'une banalité désespérée, et nous ne croyons pas qu'elle puisse choisir comme maître à penser un auteur dont le prométhéisme trop littéraire lui paraît dépourvu de sérieux.

Si nous ne pouvons nous défendre de cette réaction sévère, nous en demandons pardon à M. Caraccio dont l'admiration mesurée, acquise au terme d'un examen sans indulgence, aurait dû nous convaincre. Nous voudrions dire encore bien haut que notre sévérité ne porte en aucune façon sur l'œuvre de l'exégète, modèle de probité et de pénétration. J.-M. FAUX.

*Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Tome I. Madrid, Cons. Sup. Inv. Cient., 1950. 17 × 25, 640 p.

A l'occasion du 80e anniversaire de Don Ramón Menéndez Pidal, de nombreux amis et disciples du grand savant lui ont fait hommage d'études qui s'étendront sur plusieurs volumes. Telle a été en effet la prodigieuse activité de M. Menéndez Pidal que l'histoire littéraire, l'histoire tout court et la linguistique lui doivent une triple couronne.

Aussi le Ier volume est-il divisé en trois sections. Bien que la seule partie littéraire doive nous retenir ici, nous ne pouvons nous dispenser de signaler, dans les deux autres, des travaux qui touchent de près à la littérature : celui de M. L. SPITZER sur « *Fleur et Rose* » *synonymes par position hiérarchique* ; celui de M. R. RICARD sur *Juan de Zumarraga, disciple de Cisneros*, et celui de M. LÉVY-PROVENÇAL intitulé *Glanures cidiennes*.

Dans la partie réservée à l'histoire littéraire, M. N. ALONSO CORTÉS précise quelques points de la biographie d'Ocampo et de Morales (p. 197-219), et M. F. G. BELL fournit un essai sur l'*Imagination in Spanish Literature* (p. 221-227). — M. J. J. A. BERTRAND nous présente ensuite, comme un grand précurseur de Menéndez Pidal, Herder, à qui l'on doit *Una gran página de la vida póstuma del Cid* (p. 229-256). Herder eut, en effet, l'âme et le goût qu'il fallait pour faire revivre à l'époque moderne un Cid oublié par les Espagnols eux-mêmes. Son *Cid, según romances españoles*

(1803-1805), est un fragment de la vaste épopée populaire qu'il rêvait de ressusciter, et un des rares poèmes épiques qui vit le jour en Allemagne, aux XVIIIe et XIXe siècles. Il est bien supérieur, nous assure M. Bertrand, non seulement à l'ennuyeux *Messie* de Klopstock, mais même au *Paradis Perdu*, qu'il dépasse en concentration, en mouvement, en valeur humaine. Au point de vue historique ou espagnol, ce *Cid* est un échec, ou presque, mais, au point de vue de la littérature allemande, c'est un grand monument, une œuvre jeune, simple, pleine d'élan poétique et de dignité morale. Les premiers lecteurs et critiques crurent vraiment se trouver en présence d'une traduction de textes castillans, mais plus aucun doute n'est possible aujourd'hui : le *Cid* de Herder est essentiellement emprunté à une œuvre française fort médiocre, d'un auteur très effacé, Couchut, qui la fit paraître dans la « Bibliothèque Universelle des romans », en 1873. L'histoire de l'épopée du Cid doit donc distinguer trois Cid : le primitif et authentique, l'espagnol ; le français, « européisé » ; et l'allemand, « classique ».

Dans *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters*, (p. 257-263), M. E. R. Curtius fait des rapprochements de style entre la littérature latine classique et la littérature française du moyen âge. Les analogies qu'il relève, notamment entre l'épopée et Lucain sont intéressantes, mais seule une étude plus complète permettrait de se prononcer sur une éventuelle parenté.

M. W. J. Entwistle (*La « Odisea », Fuente del romance « Conde Dirlos »*, p. 265-73) expose que le conte populaire sur lequel Homère a bâti l'*Odyssée* dut survivre du côté de l'Euphrate. Ayant refleuri dans une antique ballade grecque, il se diffusa à partir de Constantinople en de nombreux pays, et en Espagne, se cristallisa dans le romance du *Conde Dirlos*.

L'attitude des écrivains de la Renaissance à l'égard de la mythologie païenne est discutée par M. O. H. Green (« *Fingen los Poetas* », p. 275-288). La plupart intègrent franchement la fable païenne dans leurs œuvres, mais ce serait une erreur de croire qu'il n'y eut pas de résistance à ce mouvement. En Espagne, M. O. Green cite des témoignages d'auteurs plus rigoristes, ou devenus rigoristes sur le tard, qui regrettent leur égarement parmi les dieux antiques, comme d'autres s'accusent de leurs poèmes d'amour.

Les conquérants du Pérou ont emporté avec eux les romances de leur patrie, mais ils ont aussi cultivé au loin ce genre si spontané, si vivant à cette époque. Ces compositions étroitement liées aux

événements politiques et militaires laissent sentir une révolte latente, qui éclate parfois en traits mordants. Aussi sont-elles anonymes, car il eût été bien imprudent de les signer. Beaucoup d'ailleurs sont sans réelle valeur littéraire, mais il en est deux au moins, que publie M. G. Lohmann Villena (*Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú*, p. 289-315), qui sont dignes, d'après lui, de figurer dans la plus exigeante des anthologies.

*El Conocimiento de las Naciones* et le *Norte de Príncipes* sont-ils d'Antonio Pérez ? se demande M. G. Marañon (p. 317-347). On n'aura sans doute jamais aucune certitude absolue là-dessus, mais il est infiniment probable, dit-il, que ces ouvrâges ont eté attribués à tort à Pérez, de même que jadis une *Vida de Felipe II*. Les deux ouvrages en question sont vraisemblablement de l'historien humaniste Baltasar Alamos de Barrientos.

Nous serons tout à fait d'accord avec M. E. Allison Peers pour estimer que Lope de Vega n'est pas un poète mystique (*Mysticism in the poetry of Lope de Vega*, p. 349-358). Mais nous n'en dirons pas plus ici, devant en reparler bientôt.

Au sujet de Gracián, des trois notes que lui consacre M. M. Romera-Navarro (*Cuestiones gracianas*, p. 359-372) nous retiendrons la dernière, d'un intérêt plus général. Envers Philippe IV les sentiments de Gracián ont évolué, mais la froideur qui les caractérise finalement est semblable à celle de ses plus illustres contemporains, de Quevedo, par exemple, ou de Calderón (à partir de 1640). C'est que l'histoire que nous lisons aujourd'hui sereinement : la décadence où tombe l'Espagne pendant les années qui aboutirent au traité de Westphalie (1648), eux l'ont vécue, avec douleur et colère.

P. Groult.

# Notes bibliographiques

**Ouvrages généraux et bibliographies.**

— Pour les chercheurs qui se perdaient dans les multiples travaux de Romain Rolland, une bibliographie était devenue indispensable. Celle que M. W. Th. STARR a minutieusement élaborée répond à cette nécessité et, croyons-nous, à toutes les exigences (*A critical bibliography of the published Writings of Romain Rolland.* Evanston, Northwestern University Press, 1950, 16×23, 138 p.).

Les œuvres, classées par année, sont citées en toutes leurs éditions. Articles et lettres publiées sont toujours mentionnés avec une note laconique qui les résume. Les éditions pré-originales des romans ou essais, dispersées dans des revues, sont recensées, et dans les cas où l'édition originale y a fait des coupures, ces textes sacrifiés sont restitués. C'est ce que M. Starr a fait en particulier pour *Jean-Christophe,* dans un appendice qui reproduit les textes parus exclusivement dans l'édition des *Cahiers de la Quinzaine.*

Dans la seconde partie où les ouvrages relatifs à R. Rolland sont critiqués succinctement, M. Starr fait preuve de beaucoup de discernement et d'équité. Certains travaux universitaires, non publiés, sont même mentionnés. L'enquête s'arrête en 1949, et il ne semble pas qu'aucun travail important ait échappé à la diligence de M. Starr.

L'*Introduction* n'est pas moins digne de considération. L'auteur y exprime son désir de faire voir que, dans sa quête de la vérité, R. Rolland ne s'est jamais arrêté définitivement à une idée, à un système, poussant toujours au-delà ; de faire comprendre aussi combien son génie fut accueillant et puissant, capable de s'appliquer à tant d'objets, sans amateurisme et de toute son âme. Suit un « état des études » très clair et très complet, dans lequel sont envisagés tour à tour l'historien de la musique, le critique musical, le compositeur, le critique d'art, le dramaturge, le romancier, l'épistolier, le biographe. M. Starr note ce qui a été étudié de sa pensée religieuse, philosophique et politique, signalant chaque fois les points encore négligés. Il s'arrête longuement aux influences subies par R. Rolland, et tout spécialement à celles de la pensée et de la littérature germaniques. Cette introduction parfaite devrait être lue par tous ceux qui entreprennent un travail sur l'œuvre de R.Rolland : ils ne risqueraient plus de s'engager dans des sentiers battus, ils découvriraient des aspects nouveaux du sujet, et contribueraient utilement à faire mieux connaître un homme aussi grand par sa noblesse que par son talent.

E. DE BACKER.

— On voudrait voir publier, pour tous les écrivains notables, des bibliographies aussi soignées que celle que M. Alphonse ZARACH a consacrée à Barrès : *Bibliographie barrésienne 1881-1948* (Paris, Presses Universitaires de France, 1951. 14 × 23, VII-358 p.).

Avez-vous un scrupule? pensez-vous : des ouvrages de ce genre sont-ils vraiment utiles, quand on peut consulter Thieme, Talvart et Place? Lisez la préface de M. Zarach, et vous serez convaincu. Ou même, considérez simplement le volume du livre ; regardez sa table des matières : il saute aux yeux d'abord que les renseignements fournis par la deuxième partie, *Correspondance de Maurice Barrès*, ne se trouvent pas ailleurs ; que le cinquième chapitre de la première partie, *Articles et publications d'œuvres dans les journaux et les revues* (œuvres de Barrès) complète fort utilement les maigres références dont on disposait jusqu'à présent ; la troisième partie, consacrée à *L'activité parlementaire de Maurice Barrès*, signale, d'après le *Journal officiel*, toutes les interventions de Barrès à la Chambre (la *Notice biographique* des *Cahiers* ne permet pas de retrouver le texte de ces discours). Enfin, trois index copieux vous mettent le doigt sur n'importe quel élément relatif à l'œuvre ou à ses commentaires. Les barrésiens se réjouiront de posséder pareille somme, judicieusement organisée, et, dans le détail, d'une exactitude et d'une information à propos desquelles il faut dire : piété ; abnégation aussi, c'est le mot de l'auteur lui-même.

Nous regretterons pourtant que M. Zarach se soit abstenu de présenter la « bibliographie des traductions des œuvres de Barrès dans les pays *étrangers* », mais nous l'en blâmerons moins, certes, que d'avoir exclu « le répertoire des études et articles parus sur Barrès en langues *étrangères* » : que l'on songe, par exemple, à l'importance de Curtius en ce domaine. D'autre part, citer le livre de Henri Massis, *La Pensée de Maurice Barrès*, dans la catégorie *Ouvrages biographiques* ne me paraît pas tout à fait indiqué ; ni non plus le travail de Henri Miéville, qui porte le même titre. Au reste, je ne vois guère l'avantage qu'il y avait à constituer un chapitre à part pour un nombre si restreint d'études biographiques. M.-Th. GOOSSE.

— M. Édouard HERRIOT a réuni des articles et des conférences en un recueil d'*Études Françaises* (Genève, Milieu du Monde, 1950, 12 × 18, 271 p.). Il y évoque des témoins de la grandeur de la France, en esquissant quelques portraits d'hommes politiques (Dupont de l'Eure, Lamartine, Salvandy, R. Poincaré) ou d'écrivains (Vaugelas, Renan, Courteline, E. Rostand). On lira avec agrément les études sur *Lamartine homme politique*, sur Georges Courteline et les portraits de Mickiewicz, de Quinet et de Michelet tels qu'ils apparaissent dans les papiers secrets de Salvandy. La sympathie de M. Herriot va à tous ces auteurs et orateurs, surtout à ceux qui ont préparé la République de 1848. Aux présentes études M. Herriot a joint le texte de son discours de réception à l'Académie Française : une jolie apologie de l'esprit normalien. R. POUILLIART.

— Les souvenirs que M. Albert KEIM livre à la postérité ne seront pas d'un grand secours aux historiens de la littérature ni à ceux de la troisième République (*Le demi-siècle. Souvenirs de la vie littéraire et politique, 1876-1946*. Paris, Albin Michel, 1950. 12 × 18, 299 p.). Sans doute, l'auteur a rencontré beaucoup d'écrivains et d'hommes publics. Mais il n'a retenu d'eux que les aspects les plus superficiels et des anecdotes souvent peu significatives. On eût aimé trouver, à défaut de jugements originaux ou de portraits inédits, au moins quelques renseignements et des détails ignorés sur les hommes et les milieux des années 1880-1914. Hélas ! il n'y a rien à glaner, ou très peu. Et malheureusement on ne peut pas dire que l'intérêt du livre se trouve plutôt dans la physionomie du mémorialiste. L'homme a sans doute été supérieur à son œuvre. Ces dernières pages risquent de desservir sa mémoire.

R. POUILLIART.

— Jean SIMON publie une excellente introduction à une littérature à la mode et cependant mal connue : *Le Roman Américain au XXe siècle* (Paris, Boivin, 1950. 11 × 17, 200 p. CONNAISSANCE DES LETTRES). Il s'y efforce de nous faire discerner l'ivraie du bon grain dans ce que nous apportent les traducteurs.

Quelques rapprochements heureux avec des auteurs français contemporains donnent matière à réflexion. Malgré la modestie de ses ambitions, M. Simon fait plus que simplement renseigner, il prépare le terrain aux comparatistes de demain. Cet ouvrage d'ensemble sur les lettres américaines d'hier et d'aujourd'hui est,à notre connaissance, unique en langue française. Mais il a subi les servitudes d'une collection à but didactique : il est un peu trop succinct. Il sera cependant utile, comme l'espère l'auteur, et même indispensable à qui voudrait, sans connaître l'anglais, acquérir des notions valables sur la littérature « made in U. S. A. ». Regrettons que rien de pareil n'existe pour la poésie des États-Unis, vaste et beau domaine encore trop étranger à l'honnête homme européen. J.-M. MOREAU.

**Textes.**

— *Le Quadrilogue invectif* d'ALAIN CHARTIER, publié par E. DROZ, a été l'objet d'une nouvelle édition en 1950 (Paris, Champion, 12×19, XI-82 p. CL. FR. DU M. Â., 32*).

Avec quelques menues additions à l'introduction (tenant compte du livre d'Ed. Hoffman et de la 2e édition de *La Belle dame sans mercy* par A. Piaget, 1949), quelques corrections à l'orthographe des noms propres dans le texte, un apport au glossaire, c'est l'édition de 1923 qui a été reproduite. Toutefois, la mise en page est différente et, dès lors, il faut modifier les références des citations anciennes. A l'Index on ajoutera le renvoi 36, 3 à *Municius* et on corrigera *Xerce* en *Xercés*. On attendait cette réédition d'un ouvrage épuisé : cette œuvre d'Alain Chartier est si précieuse pour l'histoire de notre prose française ! O. J.

— M. Jacques SCHERER publie une édition critique du *Cosroès* de ROTROU (Paris, Didier, 1950. 12×18, XLIII-137. p. COLL. SOC. DES TEXTES FRANÇAIS MODERNES). Rotrou a trouvé les sources de cette tragédie dans les *Annales* de Baronius et dans le *Chosroes* latin du P. Cellot, sans parler de *Beltrán d'Aragon* de Lope de Vega. Sur un fond de catastrophe historique et nationale, une révolution de palais suscite des conflits de conscience. « Chacun des héros marche vers sa destinée en faisant violence à ses aspirations les plus intimes ; en s'entretuant, ils s'aiment ; Syroès, Cosroès et Mardesane révèrent au fond de leur cœur la justice et l'amour, mais sont emportés malgré eux dans une série de crimes dont la raison leur montre la nécessité, qui leur fait horreur, qu'ils commettent pourtant, et dont ils sont poursuivis par le remords, la folie ou le suicide » (p. XX). Ceci s'applique surtout à Syroès, qui est le centre des péripéties dramatiques : « son tragique vient de ce qu'il est constamment inégal à sa destinée » (p. XXI). Il est indécis, ou plus exactement il ne parvient pas à se fixer définitivement dans une résolution : les sentiments humains détruisent en lui toute rigueur stoïcienne.

M. Scherer, dans ses notes, s'attache à montrer les ressemblances qu'offre la technique dramatique de *Cosroès* avec celle du XVII^e^ siècle, et situe cette tragédie politique parmi les autres de l'époque. Le fond de l'action est ici la légalité du pouvoir royal que détient Syroès. La tragédie est toute classique de forme, mais l'action en est violente. L'amour y a peu de place, tellement peu même que M. Scherer suggère, de façon très plausible, que Rotrou aurait eu d'abord l'intention de traiter uniquement un conflit entre la piété filiale et la raison d'État, et n'aurait introduit qu'en dernière heure, un rôle féminin, peut-être pour satisfaire une actrice. L'épisode de la substitution d'enfants auquel ce rôle donne lieu a été fort critiqué, parce qu'il est artificiel. L'absence, dans l'édition de Paris, de quelques vers qui ont trait à ce personnage féminin, corrobore l'hypothèse de M. Scherer.

Au point de vue du style, signalons que Rotrou emploie volontiers les vers sentencieux et les stichomythies. Quant aux « pointes » et aux jeux de mots, dont il fait un ample usage dans d'autres œuvres (cf. R. LEBÈGUE, *Rotrou dramaturge baroque*, dans la *R. H. L. F.*, 1950, p. 379-384), il y recourt sans excès et sans nuire à la vraisemblance du dialogue. Pour établir son texte, M. Scherer s'est appuyé sur les deux éditions — toutes deux fautives — publiées du vivant de Rotrou. Un petit lexique nous donne le sens des mots les plus rares au XVII^e^ siècle. R. POUILLIART.

— *No hay más Fortuna que Dios* a été édité par M. Alexander PARKER (Manchester University Press, 1949, 12 × 18, XL-92 p. Prix : 7 sh. 6). Cet *auto sacramental*, M. Parker le déclare une œuvre sévère. Elle doit, en tout cas, dérouter, à tout instant, un lecteur moderne. Aussi faut-il se réjouir de la voir présentée et commentée par un hispanisant qui est sans doute le meilleur spécialiste de Cal-

derón, précisément parce qu'il est profondément familiarisé avec les conceptions catholiques et scolastiques dont sont pétris les *autos*. Sans tomber dans la subtilité, M. Parker va au fond des choses et des mots. Son introduction et ses notes en font foi, mais plus encore peut-être son appendice sur la *discreción* (p. 77-92). Étude très documentée et très nuancée sur la signification que le Moyen-Age et la Renaissance ont attachée à ce terme, elle éclaire non seulement Calderón mais les écrivains qui l'environnent, Cervantes et Gracián entre autres. P. G.

— La lecture des ouvrages de la collection « Le cri de la France » (Fribourg, Egloff ; Paris, L. U. F.) procure un réel plaisir. Préfacées par des écrivains ou des philosophes de renom, ces anthologies ont l'avantage de présenter des textes dépouillés de notes érudites, des écrivains, historiens, philosophes, artistes et hommes d'État de la France. Encore qu'adversaire des florilèges, Emmanuel Mounier s'est prêté de bonne grâce à nous donner une « composition sur quelques thèmes de Montalembert » (Montalèmbert, *Textes Choisis*, 12 × 16, 230 p.). Laissant délibérément dans l'ombre certains aspects historiques, il ne retient qu'une trentaine de textes du « chevalier de l'intégrité », dont « le cri fait écho à notre propre drame et résonne jusque devant nos pas ». Ces pages mettent en relief le vigoureux tempérament romantique, l'esprit de probité et d'indépendance de ce grand combattant de la tribune que fut Montalembert, champion de la liberté dans le monde moderne, adversaire de toute idolâtrie politique, de tous pouvoirs absolus, populaires autant que monarchiques. M. Dessaintes.

— Les lettres de Gustave Flaubert à Raoul-Duval, que publie M. Georges Normandy (*Lettres inédites à R.-D.*, Paris, Albin Michel, 1950. 12 × 19, 320 p. Fac-similés et hors-texte) n'ajoutent rien à la gloire de l'écrivain, mais nous font mieux connaître son âme.

M. Edgar Raoul-Duval présente le volume en traçant un portrait vigoureux de son aïeul, qui fut le destinataire de ces lettres, et qui, dès son installation à Rouen, en 1866, comme avocat général, s'était lié d'amitié avec le solitaire de Croisset.

Après nous avoir fait part des difficultés que rencontre une édition de la correspondance de Flaubert, à cause de l'absence ou de l'inexactitude des dates, à cause des abréviations, des archaïsmes, des déformations voulues de mots et des fautes de distraction, M. Normandy introduit et commente agréablement 45 lettres inédites qui, en vérité, ne dépassent guère les proportions de simples billets.

Ceux-ci s'échelonnent de 1868 à 1880, date de la mort de Flaubert : ce sont, pour la plupart, des requêtes de l'écrivain, des demandes d'argent ou d'intervention, pour lui-même et surtout pour les autres. On y voit Flaubert, en dépit de déceptions multipliées, d'atroces soucis d'argent et d'une névrose qui finira par le terrasser, se sacrifier

pour les siens, défendre la mémoire de son ami Louis Bouilhet, encourager les jeunes auteurs de talent.

Notons, en date du 25 décembre 1871, un télégramme et une lettre énigmatiques adressés à Raoul-Duval en vue d'obtenir un prêt immédiat de 50.000 francs. Sur la destination de cette somme importante, M. Normandy ne se prononce pas.

Cet ouvrage se lit aisément malgré, ou plutôt à cause des commentaires fort abondants de M. Normandy, des anecdotes, des digressions, voire des hors-d'œuvre.

En annexe on trouvera un ensemble de documents assez hétéroclites qui ne sont pas dépourvus d'intérêt historique, mais qui n'ont guère de rapport avec les lettres de Flaubert.

M. Dessaintes.

**Études particulières.**

— Dès la préface de l'étude qu'il consacre « à la pensée et à l'âme d'Alfieri, et seulement pour une très petite part à son mérite poétique » (*Vittorio Alfieri*, Brescia, Ed. Morcelliana, 1950, 12 × 18, 290 p.), M. G. A. Levi prend position contre les interprétations de Bertana, de Calosso et de Fubini. Il fonde son travail sur l'hypothèse préalable que « le premier témoignage de respect auquel ont droit nos semblables, même s'ils ont le malheur d'être des poètes de renom, est celui qui consiste à prêter l'oreille à ce qu'ils disent, et à leur accorder notre crédit aussi longtemps qu'on n'a pas de bonnes raisons qui s'y opposent ; et non seulement à les écouter et à les croire, mais à donner de l'importance à ce qu'ils disent, d'autant plus qu'ils y ont mis davantage de leur passion, ce qui revient à dire : d'autant plus qu'ils ont parlé sérieusement ».

Contre Calosso et Fubini, M. Levi soutient que le moteur de la rébellion d'Alfieri « ne fut pas une pensée d'utilité politique, mais de grandeur morale, ni non plus l'impatience des limites extérieures et des contraintes imposées par la vie en société, mais un désir du parfait et de l'absolu, du divin et non du démoniaque » (p. 260). Sans doute les théories de Taine sur l'esprit, et de Lombroso sur le génie sont-elles erronées. Mais lorsque Bertana affirme que chez Alfieri (je cite d'après M. Lévi) « se rencontrent des conditions pathologiques opposées au complet développement de l'énergie volitive », il ne me semble pas avoir tort. Pendant sa jeunesse, Alfieri a sombré dans des maladies nerveuses et il est vrai qu'il a manqué de cette forme de volonté qui consiste dans la maîtrise de soi. Il fut un déchaîné plus qu'un fort. M. Lévi le concède en fait lorsqu'il écrit par exemple : « Sa volonté était passionnée et violente, obstinée plutôt que forte » (p. 142). A. Momigliano a bien vu qu'Alfieri n'agit pas par pure volonté, mais aussi en vertu d'un trait déterminant du caractère. Ce déséquilibre foncier s'est traduit par d'excessives et tumultueuses faiblesses, notamment dans ses aventures amoureuses : l'enfantine (le mot est de Momigliano) tentative de

suicide pour la « *Donna olandese* » et l'histoire romanesque et tragi-comique (ici c'est M. Levi lui-même qui parle) de son duel en Angleterre. Bref, une étude de psychologie technique serait bienvenue pour élucider le problème de la volonté chez Alfieri.

M. Levi estime que les amours d'Alfieri et de la comtesse D'Albany ne furent pour le poète qu'un moyen de réaliser son ambition ; qu'au fond, il ne s'est jamais donné à elle, mais l'a voulue, n'hésitant pas à corriger par l'imagination les insuffisances de la réalité afin de mieux servir ses fins (p. 192-193). Alfieri n'aurait aimé que pour lui-même. Il est vrai, en tout cas, comme l'a écrit G. Natali, que, nature fermée, il n'est jamais parvenu à conférer à son moi la valeur supérieure d'un symbole éternellement et universellement humain. R. BULTOT.

— M. Clément BORGAL nous montre *De quoi vivait Gérard de Nerval* (Paris, Deux-Rives, 1950. 12 × 18, 121 p.). Plus exactement, il nous convainc qu'il n'y a rien à montrer : le caractère bohême et dépensier de Gérard, l'absence de documents précis, les racontages et les légendes colportés par ses amis, rendent tout bilan impossible. Déjà le patrimoine de Nerval en 1830 soulève des doutes. Le poète semble avoir disposé de revenus assez réguliers, provenant des revues auxquelles il collaborait. Mais il dépensait largement. Et les mois qui ont précédé sa mort, il a vécu dans la misère, harcelé de dettes et incapable de produire de nouvelles œuvres. M. Borgal suggère que la folie et le meurtre pourraient n'être pas les seules hypothèses de la mort du poète : il y aurait le dénuement. R. P.

— Le *Flaubert* d'Emil MERKER est le premier volume d'une série en langue allemande, consacrée par une maison d'édition du Wurtemberg (Urach, K. Port Verlag, 12 × 20, 113 p.) à des écrivains renommés. On a ici beaucoup plus qu'une simple biographie écrite à l'usage du grand public par un admirateur fervent. Après avoir essayé d'expliquer les raisons du pessimisme de Flaubert, de sa misanthropie, de son mépris invincible de la banalité et de la trivialité, l'auteur montre tout ce que doivent à Flaubert non seulement les réalistes, mais des écrivains comme Wilde, d'Annunzio, von Hofmannsthal, Wedekind et les frères Henri et Thomas Mann.
M. DESSAINTES.

— Les historiens et les curieux qui se demandent *De quoi vivait Verlaine* consulteront le petit livre de Jean ROUSSELOT (Paris, Deux-Rives, 1950. 12 × 18, 95 p.). Ils y apprendront que le pauvre Lélian aurait pu vivre dans une coquette aisance. Sa jeunesse a été « celle de tous les bourgeois cossus ». Et au moment de son mariage, il possède un capital fort décent. La fée verte et le démon de la bohême emporteront tout, même les économies de Stéphanie Verlaine, que le poète découvre à la mort de sa mère. Après 1890, sa situation

s'améliore : il est célèbre, ses livres et ses conférences — sans parler de la charité de ses amis — lui assurent des revenus assez réguliers.

On ne peut attendre de Verlaine qu'il ait laissé des comptes précis. Mais il eût été intéressant de rechercher si la collaboration aux revues était rétribuée et dans quelle mesure. Verlaine a porté des articles notamment à *La Revue Indépendante* et à la *Revue Encyclopédique.* Cela nous aurait éclairé sur certains aspects de la vie quotidienne au XIXe siècle. Signalons une petite erreur : Henri Cazalis ou Jean Lahor (et non Jean Cazalis, p. 70). M. Rousselot, en outre, admet que Rimbaud soit allé à Paris en avril-mai 1871, ce que la critique actuelle conteste à bon droit. R. POUILLIART.

— Le *Paul Claudel, poète-musicien,* de Joseph SAMSON (Genève, Éd. Milieu du Monde, 15 × 21, 286 p.) est un très beau livre, tant pour ceux qui aiment Claudel que pour ceux qui l'ignorent. A ceux-là, il apportera des joies nouvelles, une compréhension plus intime du poète-musicien ; à ceux-ci, il permettra d'aborder la littérature claudélienne sans être heurtés par certaines obscurités ou par un symbolisme difficilement accessible.

Musicien lui-même, l'un des premiers maîtres de chapelle de France, celui de la cathédrale de Dijon, M. Joseph Samson a magistralement mis en relief la résonance musicale de l'œuvre de Claudel.

Dans une conférence faite il y a quelques années à l'étranger, M. Claudel avait expliqué que ses poèmes répondaient — du moins le souhaitait-il — à un rythme intérieur. C'est toute cette musique intérieure que M. Samson souligne. Il rapporte en maints endroits les propos de l'auteur à cet effet. Il donne sa valeur pleine à plusieurs drames claudéliens et, entre tous, au *Soulier de Satin* qui est par essence « le drame où vraiment la musique règne ». Il indique la part profonde que le poète assuma lorsque certaines de ses pièces furent mises en musique (*Jeanne au bûcher*).

Le livre est riche d'exemples, de notations chiffrées qui aident à percevoir le rythme de la parole et celui du chant. D'admirables pages sont consacrées à la divine Doña Musique.

Comme l'écrivait M. André Rousseaux, qui salua l'apparition de *Claudel, poète-musicien* par un article élogieux, au commencement de l'œuvre de Claudel, il y a la musique. Voilà qui surprend certains : nous pensions qu'au commencement de Claudel il y avait la foi. Sans doute, mais c'est presque la même chose. La foi de Claudel est musicienne. C'est par la musique qu'elle parle et qu'elle agit. Et peut-être la vocation de la musique lui a-t-elle donné de se connaître elle-même. H. HARDT.

— Dans le compte rendu que nous avons donné du livre de M. PELLEAU sur Paul Roux, p. 91 de notre précédent fascicule, un accident nous a fait omettre les indications qu'on voudra bien trouver ici : *Saint-Pol-Roux le Crucifié,* Nantes, Ed. du Fleuve, s. d., 14 × 19, 206 p.